

THE UNIVERSITY  
OF MICHIGAN

APR 7 1961

PERIODICAL  
READING ROOM

PT

# Monatshefte

*A Journal Devoted to the  
Study of German Language and Literature*



Herman Salinger / More Light on Kafka's "Landarzt"

Jost Hermand / Die Ur-Frühe: Zum Prozeß des  
mythischen "Bilderns" bei Mombert

Ward H. Powell / Joseph Roth, Ironic Primitivist

Konrad Schaum / Goethe und das Problem des Tragischen

Book Reviews



VOL. LIII

MARCH, 1961

NO. 3

---

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

# Monatshefte

Editorial Board, 1961

Walter Gausewitz  
R.-M. S. Heffner  
Jost Hermand  
Lida Kirchberger  
Werner Vordtriede  
J. D. Workman, *Editor*

Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

The annual subscription price is \$3.50; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.).



For Table of Contents Please Turn to Page 141

Second-class postage paid at Madison, Wis.

# Monatshefte

FOR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

---

Volume LIII

March, 1961

Number 3

---

## MORE LIGHT ON KAFKA'S "LANDARZT"

HERMAN SALINGER  
*Duke University*

In one of the jottings in Franz Kafka's diaries occurs the following: "Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie 'Landarzt' noch haben . . . , Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann."<sup>1</sup> Taking for granted that he was referring specifically to the short story rather than to the collection which appeared under that name (but in either case, he would have been referring to the story, too), Kafka's own words provide a point of departure for the interpretation I propose to offer. The diary entry gives this impression: Kafka was preoccupied, even after the completion of the story, with its significance; he was, moreover, able to derive only ephemeral satisfaction from it. On the other hand, he found it possible to catch a vision of happiness or satisfaction only by "raising into the pure, the true and the immutable" — i. e., to a plane of what he would have called *parable*, the more-or-less raw material, the sequence of dreamstuff in the raw, which he had set down in the time sequence of his story.

It is exactly in this situation, similar to that in which Franz Kafka found himself, that the would-be interpreter of *Ein Landarzt* also finds himself: deriving a passing satisfaction from the story but eager to raise the interpretation to a consistent plane of straight parable. That this may not prove completely feasible, does not detract from the value of the investigation. I have hesitated before allowing myself to share with others an interpretation which may be found both inconsistent and incomplete, yet I have no apologies for my decision to do so, seeing that *Ein Landarzt* for a long time remained the relatively neglected stepchild of most Kafka commentators. Only Herbert Tauber, twenty years ago, and perhaps, to a certain extent, Erich Albrecht more recently<sup>2</sup> come anywhere near offering a solution and, even there, nothing is presented in the nature of a complete exegesis. Still more recently, Richard H. Lawson made a somewhat oblique attempt at a psychological reinterpretation,<sup>3</sup> while Helmut Motekat devotes several pages to an essentially methodological exercise, coming to grips with Kafka's story almost exclusively in the arena of the continuing existentialist wrestling-match, with no holds barred.<sup>4</sup>

A close reading would therefore seem to be in order, one which involves summarizing principal happenings, i. e., the visible action of the story itself, though a few details must be skipped for brevity's sake. The Country Doctor himself is the narrator; the story's "point of view" (technically speaking) is entirely his. From the first line: "Ich war in großer Verlegenheit," to the last phrase: "Es ist niemals gutzumachen," we have variations on the theme of frustration, so typical, so central to the work of Kafka. A very sick patient, or rather his family, has summoned the doctor urgently to a village "zehn Meilen entfernt." Snow is falling heavily. The doctor's carriage is waiting; he himself is wrapped in his fur coat, his instrument bag in hand, when he discovers or first realizes that he has no horse. His horse has "died in the night as a result of over-exertion." Rosa, his maid, runs about the village to borrow a horse, but to no avail. Who would lend a horse at a time like this? Suddenly, from the pig-pen, of all unexpected places, whose door the doctor has impatiently kicked, leaving it swinging back and forth on its hinges, comes the warmth and odor of horses, a dull lantern swings on a rope, a man, crouched in the low building, appears and asks whether he should "hitch up." In fact, he creeps out on all fours. Rosa comments: "Man weiß nicht was für Dinge man im eigenen Haus vorrätig hat,"<sup>6</sup> whereupon both she and the doctor laugh. The groom, as he is now called, shouts: "Holla, Bruder, holla, Schwester!" and the two horses squeeze out of the pig-pen, their legs close to their bellies, barely able to emerge out of so narrow an aperture. One notes something foetus-like in their posture and their advent is like a twin birth.

The doctor orders Rosa to help the groom hitch the horses; no sooner is she near him than he embraces her, his fellow servant, putting his face close to hers. Rosa screams and runs back to the doctor, but already the red marks of two rows of teeth are visible on her cheek. "Du Vieh," screams the doctor, threatening to whip the groom but quickly recalling that he doesn't even know where he comes from nor why he is voluntarily helping him where every other help was denied. The groom does not resent being called a beast; he hitches up the horses and invites the doctor to climb into the carriage. "Mit so schönem Gespann . . . bin ich noch nie gefahren," says the doctor to himself as he climbs up, planning to do the driving himself and reminding the groom that the groom does not know the way. The groom answers: "Gewiß, ich fahre gar nicht mit, ich bleibe bei Rosa." Rosa screams and runs into the house — "im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals." The door slams and rattles as she pushes the bolt and chain; she runs through the house extinguishing lights, in order the better to hide. The doctor tries to get the groom to go along, even threatening to give up the trip, as pressing as it is, voicing his unwillingness to trade the girl for the horses and the trip. But it is too late. The groom shouts to the team, claps his hands, the carriage is



torn away "like wood into the current," and the doctor is just able to hear the door of his house burst and splinter under the attack of the rapist-groom before he loses sight of his house in the whirl of the storm and of his wild trip.

It is time we took stock. As always with Kafka, we seem at the start to deal with an easy-to-take-for-granted reality: an emergency sick-call, bad weather, the usual frustrations of arranging a journey. Immediately one becomes aware of a different quality, characterized by change of tone and intrusion of less probable circumstances. Reality starts edging further toward nightmare. The ordinary reader is aware of this and accepts it uneasily; the scholar, more keenly aware, seeks an explanation.

It is not as a result of systematic plucking in the garden of Freudian psychology that I was struck by an almost inevitable sense of symbolism inherent in the first *Bilderreihe* of this story, whose *dramatis personae* are: the doctor and Rosa, the groom and the two horses. The impotence of the doctor as he faces the call of duty epitomizes the powerlessness of wisdom, of art, of the human intelligence in the face of an absence of the vital force, so clearly symbolized by the nocturnal death of the horse (a common power symbol) as a result of life's over-exertion. What word but "ego" adequately sums up wisdom, art, directing intelligence? Although there are references to Freud in Kafka's diaries, references which indicate that he discussed Freud with others, I do not for one moment contend that he was here writing anything in the nature of a conscious Freudian allegory. Nevertheless, our isolated country doctor, bearing so completely the active functions of the ego, is answering the call of duty — the summons of what Freud termed "the Super Ego." It is not necessary to know this to understand the story, to enjoy it, to feel the impact of its perplexities. But such an understanding does lead us deeper. The servant Rosa is both a valuable assistant and a person worthy of the doctor's protection. Although she is unable to supply the vital force (that is, to find a substitute horse), she does her best in her feminine way. What values does she represent on the conscious level but the untouched, virginal values of the willing woman, ready to serve a decent and wise master? However, she is unwilling, to say the least, to be violated by the suddenly appearing groom. Of him she says: "One does not know what things one has ready in one's own house." If Rosa be a kind of (Jungian) *anima*, a reflection of one side of the doctor's nature, it at once becomes apparent that the groom is a hostile principle, at least where virginity is concerned. He is, however, in his quadruped, animal way, decidedly helpful to the doctor: to the ego, attempting to answer the call of duty, i. e., of the superego. Pushing the Freudian analysis one step further, this direct-acting animal man who calls the twin horses his brother and sister is none other than the vital force of the id.\*

But if we turn from Kafka himself to one of Freud's later essays,

this first sequence of scenes acquires a finely nuanced, more deeply shaded, more far-reaching significance. "On the whole the ego has to carry out the intentions of the id," Sigmund Freud wrote. "It fulfills its duty if it succeeds in creating the conditions under which these intentions can best be fulfilled. One might," according to Freud, "compare the relation of the ego to the id with that between a rider and his horse."<sup>7</sup>

It was with some surprise that I found this comparison, long after I myself was convinced that I had successfully identified the country doctor and the groom as ego and id. In another context, Dr. Freud had the following light to throw upon cases of conflict or, let us more accurately say, of the ambivalent and ambiguous relationship of combined conflict and cooperation such as we find between the doctor and the groom. Freud wrote: "There is no natural enmity between ego and id, they belong together and in a healthy case there is in practice no division between them."<sup>8</sup>

The chief point where I differ with Mr. Lawson in his interpretation is very simple but very fundamental. Lawson assumes that the country doctor, for some reason, represents the psychoanalyst. This is never anything more than an assumption and, to my mind, is never proved by any data. Moreover, the Lawson article makes of the country doctor a psychoanalyst who is disillusioned with psychoanalysis. He calls the groom "a shadow" or "double" of the doctor; the horses are astonishingly taken to symbolize faith, because "faith [is] a quality popularly associated with horses;" the pig-pen seems to him to be "the Gentile or assimilated world." Later Mr. Lawson does hint that the horses have something to do with the id — but this has the effect of making the doctor "the censor." On the whole, Lawson's interpretation is inconsistent to the point of self-contradiction and, except for the discovery of a pun on the name of Freud, disappointingly unperceptive.

The possibility of using Freudian theories in an ancillary function — which was appropriate to the beginning of the story — is no longer so during its middle phase. In a manner of speaking, this middle phase consists of variations on a theme. Let one example suffice: "wären es nicht zufällig Pferde, müßte ich mit Säuen fahren." This only serves to underscore something we have already noted: the symbolism of the horse, now twisted still further into a mythological direction, since the sows, which might have been substituted for the more noble stallion and mare, are furnished directly out of the universal human unconscious.

Among the variations in the sickroom scene can be found the doctor's desire to drive the patient "mit einem Stoß aus dem Bett" — i. e., pushing him out into the cold world. He refuses to be the patient's rescuer, in which connection it were well to note (the word does not actually appear until a bit later in the story) that the German *heilen*, to heal, is linguistically, of course, closely related to the word for Saviour: *Der Heiland*. For the doctor bluntly asserts: "Ich bin kein

Weltverbesserer," and threatens, at least within his own mind, to leave the patient to get well by himself. He adds that he is merely employed as District Doctor, willing to do his duty "bis zum Rand" — to the full, to the brink, to the point where it is almost *too much*. He is badly paid and yet generous and ready to assist the poor. Is there a trace here of the bureaucratic conscience of, say, a Pontius Pilate — of the official who tries but cannot save the Light of the World? Besides, he has his own worries and he even swings over to the opposite extreme and, like the patient who at first whispered into the doctor's ear: "Doktor, laß mich sterben!" the doctor himself now springs a surprise and says: "und auch ich will sterben!" But the doctor, oscillating between Christ-like values and the assumption of paternal judge-like values that really belong to the superego whose bidding he has followed by answering the sick call in the first place, this doctor *cannot die*. Like the Wandering Jew, he has rejected the symbol of suffering humanity (who lies there with a wound in his side); he whimpers that his horse is dead, that no one in the village will lend him one, and that he wonders what he is doing "in diesem endlosen Winter!" The snowfall, symbol of the whitening of age as surely as is the flourishing almond tree of Ecclesiastes, has abated only temporarily. To write prescriptions for remedies is easy, muses the doctor, but to get along with people is hard. His professional visit is over; it was to no avail: a useless, lost mission. He, the doctor, is the martyr: "mit Hilfe meiner Nachtglocke martert mich der ganze Bezirk." He has been called upon to make a sacrifice, namely Rosa, the nearest thing to an ideal figure that this story presents. "Dieses Opfer ist zu groß." As he is about to leave, the Father is still sniffing at the rum glass, not having given up the idea of forcing it upon the doctor;<sup>9</sup> the disappointed mother, like a Mater Dolorosa, is biting her lips and weeping; the sister, waving a bloody towel or handkerchief, seems a reflection of Saint Veronica.

The doctor cannot help admitting that the boy may be ill after all. Approaching the patient, he makes a quick examination and finds that the young victim is indeed ailing. In his right side, near the hip, a wound about the size of a hand has opened up. To describe its color, Kafka uses the adjective *rosa*. A somewhat detailed description of the wound follows, but one is unable to assign detailed meanings, except that it is curiously "offen wie ein Bergwerk obertags" — possibly an intentional symbol of mankind's bi-sexual nature. Moreover, the wound is full of worms (symbolic of the corruption of the flesh) and these worms too are described as *rosig*. But at this stage of the story, nightmare holds sway; the unpredictable imagery of the unconscious has, like the horses of the id, run away with the vehicle.

Sobbing, but whispering to the doctor lest the others hear, the boy asks: "Wirst du mich retten?" But the doctor cannot save suffering humanity; after all, he does not even want to be a *Weltverbesserer*. Himself he cannot save either. The people in his neighborhood are

always demanding the impossible from him. They have lost "the old faith" (like the new generation in Kafka's *Strafkolonie* who no longer appreciate the punishment machine). The priest sits at home and tears his vestments to pieces — just as the doctor is about to lose his fur coat, his badge of distinction and dignity. With Faith gone, the public expects Science to be used or rather misused "zu heiligen Zwecken." Even this poor old country doctor is willing to suffer. The family and the village elders strip him of his clothes. (Is this another reminiscence of the Passion and the stations of the Cross?) The village schoolmaster leads a chorus of school children in a simple hymn-like serenade. No, they are not calling for Barabbas; they are shouting:

Entkleidet ihn, dann wird er heilen,

und heilt er nicht, so tötet ihn!

'S ist nur ein Arzt, 's ist nur ein Arzt.

Here again are unmistakable echoes of the stripping, mocking, and taunting of Christ, the Healer, coupled possibly with some reminiscence of a Jewish folksong.<sup>10</sup> Here surely *heilen* has the double value of to heal and to save.

The doctor is carried to the bed of the patient; he is laid down naked next to the boy, i. e. next to the suffering humanity he cannot save. Moreover, he is laid on the side where the wound is, which is the patient's right side. The unavailing Saviour is on the right hand of tortured humanity, not, as in the Creed, "on the right hand of God the Father Almighty."

The patient has very little trust in the doctor and complains: "Statt zu helfen, engst du mir mein Sterbebett ein"; he is ready to scratch the doctor's eyes out and an argument ensues. During this argument the patient admits that he "came into the world with a beautiful wound" and this was his entire equipment for life. That this signifies original sin, in a biblical sense, or all-pervading guilt in a Kafkan world of values, is clear enough. But the doctor addresses the patient and upbraids him for his lack of perspective. Many have wounds as bad; many offer their sides and hardly hear the hatchet in the forest, two strokes of which inflict the wound. I turn to Herbert Tauber, who states that the wound is the center of this story: "Die Wunde ist also das erwachte Bewußtsein von der Gebrochenheit des Daseins."<sup>11</sup> This undoubtedly adds something to our interpretation, though I prefer original sin as a needed label. Tauber is baffled by the motif of the stripping of the doctor and finds that the touching or meeting of the naked bodies represents the failure of hope for salvation, with a transference in the direction of eroticism. This is certainly a possible if not plausible interpretation; at any rate, the failure leads to the flight of the doctor. Beforehand, however, this Saviour-Doctor, having spoken a few consoling words to the dying patient, reassures him by adding: "Es ist wirklich so, nimm das Ehrenwort eines Amtsarztes mit hinüber," (that is to say: over beyond to the other side of the grave) — like Christ's

promise to the thief, only that here the doctor fails to have enough faith to add that he, too, will be with the dying victim in Paradise, and for a good reason. His fate is far different.

Now comes a recapitulation of the flight theme with which the story opened. The nightmare has run the most bewildering part of its course, that section filled with shifting symbols, with unpredictably distributed values, with rôles and functions never completely clear, yet hauntingly meaningful despite their lack of clear outline. The patient becomes quiet, and the doctor, selfishly and most unchristianly, soliloquizes: "Aber jetzt war es Zeit, an meine Rettung zu denken." The horses are now described as standing loyally in their places. They are old friends. Seizing clothes, fur overcoat and instrument case, the doctor prepares to flee — he does not even stop to dress. In fact, he has become so naked before his own eyes that he cannot regain even the appearance of propriety; in other words, he is defrocked, unmasked. If only the horses of the helpful id will return him as quickly as they brought him, he can jump — and here we sense that the dream is nearing its end — he can jump "gewissermaßen aus diesem Bett in meines," i. e., into Kafka's, the dreamer-author's. The horses are ready and pull back from the window of the sickroom. The doctor throws his clothes into the carriage. The fur coat, still symbolic of what shields him most from the cold world and marks him most clearly, flies almost out of reach and clings by one sleeve to some hook of the carriage. Now the doctor mounts directly on to one horse, exactly as Freud described the ego riding the id. The strange equipage drags along, with the team hardly keeping pace with each other, the carriage wandering loosely behind and the fur coat dragging in the cold snow. All attempts to hurry the flight through the snowy landscape ("die Schneewüste" — and, as I explained before, the snow represents age) are to no avail. They go along "langsam wie alte Männer." They still hear a kind of parody of "Freut euch des Lebens," running:

Freuet euch, ihr Patienten,  
Der Arzt ist euch ins Bett gelegt!

— a sarcastic and ironic mis-statement as matters stand now.

Now follows the "coda" of the dream. Like the Wandering Jew, the doctor will never reach home. /His practice is lost to an incompetent successor who cannot really replace him — shall we say any more than the Church could replace Christ? The groom is loose in his house, wrecking the very edifice of his personality, and Rosa, the more acceptable part of his repressed instinctive life, has fallen victim to the brutal component of the id. "Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher." The doctor cannot even rescue his fur coat, and no patient, none of the suffering humanity he has helped, will lift a finger to help him. "Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt —" These last words too are difficult of interpre-



tation, for it was not a false alarm but a real call to duty. Was it not rather a *real* ringing to a *false* duty, this "missa est"? Indeed, is not all duty to the profession, be it the medical consultation or the insurance office, be it the country doctor or poor Gregor Samsa, in Kafka's estimation the false and falsifying summons of the superego, the implacable father image? *The only true duty is to one's self.* To follow all else, to follow anything else, is to end with the final four words of the country doctor: "Es ist niemals gutzumachen."

<sup>1</sup> Entry dated September 25, 1917.

<sup>2</sup> Herbert Tauber, *Franz Kafka: Eine Deutung seiner Werke* (Zürich-New York, 1941); cf. pp. 77-78; Erich A. Albrecht, "Zur Entstehungsgeschichte von Kafkas 'Landarzt'," *Monatshefte* 46 (April-May, 1954), pp. 207-212.

<sup>3</sup> "Kafka's 'Der [sic] Landarzt,'" *Monatshefte* 49 (Oct., 1957), pp. 265-271.

<sup>4</sup> "Interpretation als Erschließung dichterischer Wirklichkeit (mit einer Interpretation von Franz Kafkas Erzählung 'Ein Landarzt')," pp. 7-27 incl. of *Interpretationen moderner Prosa*, hrsg. v. d. Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayerischen Philologenverband. (Frankfurt: Verlag Moritz Diesterweg, 3. Aufl. 1957). It needs to be stated that Professor Motekat does clearly recognize the "angsttraumhafte Atmosphäre des Ganzen."

<sup>5</sup> Cf. Helmut Motekat's reference to "ein bisher unbekanntes Etwas im Ich" (op. cit., p. 24) — an idea which, however, his commentary fails to pursue.

<sup>6</sup> Other instances of Kafka's use of the horse symbol spring to mind, as in his brief, remarkable sketch *Auf der Galerie*, where the maintenance of balance "auf schwankendem Pferd" is equated with an ability to navigate successfully in the circus of life. One also recalls a sentence among the *Betrachtungen über Sünde und Leid* (No. 45): "Je mehr Pferde du anspannst, desto rascher gehts — nämlich nicht das Ausreißen des Blocks aus dem Fundament, was unmöglich ist, aber das Zerreißen der Riemen und damit die leere fröhliche Fahrt." This expresses fundamental frustration in images closely similar to those of our story.

<sup>7</sup> *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, ch. 3 [1933] (New York: W. W. Norton, 1949).

<sup>8</sup> *The Question of Lay Analysis*, ch. 3 [1933] (New York: W. W. Norton, 1950).

<sup>9</sup> This old man is the familiar patriarchal, authoritarian figure of many of Kafka's writings, beginning with *Das Urteil*. It requires no stretch of imagination to equate him with the Father-God of the Old Testament. One cannot help wondering whether the doctor's refusal of the drink could possibly be a reference, probably unconscious or at best dimly conscious, to Matthew xxvi.39 or, as phrased by St. Luke (xxii.42): "Father, if thou be willing, remove this cup from me."

<sup>10</sup> Perhaps the refrain "Ein Zicklein! Ein Zicklein!" from the ritual for Passover Eve (cf. *Des Knaben Wunderhorn*, Bong edition, ii, 412-414; well-known description by Heine in *Der Rabbi von Bacharach*, *Sämtliche Werke*, Insel ed., 5, 412 ff.).

<sup>11</sup> Op. cit., p. 77.



## DIE UR-FRÜHE

### Zum Prozeß des mythischen „Bilderns“ bei Mombert

JOST HERMAND

*University of Wisconsin*

*Für Hanscarl Leuner*

Daß ein Großteil der Mombertschen Lyrik, die man wegen ihrer kosmischen Bildphantasie immer wieder mit den exaltierten Dithyramben des Expressionismus verglichen hat, bereits in den späten neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden ist, läßt sich nur dann verstehen, wenn man die verschiedenen „Ismen“ dieser Zeit einmal unberücksichtigt läßt und lediglich jene seltsame Doppelpoligkeit von machtgeschützter Innerlichkeit und weltweiten Expansionsgelüsten ins Auge faßt, die für die gesamte wilhelminische Epoche charakteristisch ist. Während man sich auf politischer Ebene an einem aggressiven Imperialismus berauschte, der sich in die „idealistische“ Begeisterungswelle der ersten Augusttage des Jahres 1914 entlud, neigte man auf literarischem Gebiet zu einer weitgehenden Privatisierung der eigenen Gefühle, wodurch sich das dichterische Ich oft in ein Reich symbolisch unfäßbarer „Bezüge“ verlor, in denen sich die Realität der eigenen Zeit ins Traumhaft-Chiffrierte verflüchtigt. Mombert, der „unverstandene“ Symbolist, der sich nie engagierte, sondern stets in den Bereich der Sekurität auszuweichen versuchte, steht daher beispielhaft für eine Dichtergeneration, die die Einsamkeit ihres Geistes, ihre Weltfremdheit, ihren Verzicht auf eine aktive Mitgestaltung des politischen und gesellschaftlichen Lebens durch eine Flucht ins Poetisch-Nebulöse zu kompensieren glaubte und dabei in dialektischer Bezogenheit einem „Imperialismus der Seele“ verfiel, der trotz aller subjektiven Elemente nie das Spannungsfeld dieser überindividuellen Doppelpoligkeit verläßt. Momberts poetische Chiffren haben daher trotz ihrer privaten Rückbezüglichkeit, die wie bei George und Rilke ins Intim-Psychologische führt, stets eine unterschwellige Tendenz ins Symbolisch-Wesenhafte, aus der man ein seelisches Diagramm dieser Jahre ableiten könnte. So stehen neben stark gegenständlichen Partien, die fast von impressionistischer Bildhaftigkeit sind, immer wieder jene bewußt mysteriösen und phantastischen Metaphern, die so stark ins Symbolische tendieren, daß man sich aus dem Bereich der sinnlich erfäßbaren Bilder plötzlich ins Kosmische oder Welthaft-Archetypische versetzt fühlt, wodurch sich das lyrische Ich, das sich scheinbar ganz auf sich selbst konzentriert, in einen Seelenimperator verwandelt, dem selbst Sterne und Planeten die schuldige Reverenz erweisen. Manche dieser „erhabenen“ Geschmacklosigkeiten wirken so überspannt, daß man sich unwillkürlich an Morgenstern erinnert fühlt, wie bei dem Bild der „verschollenen Garderegimenter,“ die in „roten Sänten von nackten Weibern vorübergetragen“ werden, wo sich das Traumhaft-Irrationale ins Lächerlich-Groteske überschlägt (II, 121). Anderes, wie die Apostrophierung des Krieges als der „glühenden Menschheit Macht-

Traum-Fest," wie es in seiner kurzgefaßten Selbstbiographie heißt, ist so enthusiastisch übersteigert, daß es sich nur auf einer transponierten Ebene verstehen läßt. Neben diesen bildlichen Entgleisungen, zu denen sich oft ein fragwürdiges Pathos gesellt, für das Arthur Moeller van den Bruck in seiner *Modernen Literatur* (1902) den Begriff „Kultstil“ prägte (VII, 5), finden sich jedoch festlich-berauschte Partien, die trotz aller phantastisch-grotesken Elemente eine spezifisch „lyrische“ Substanz enthalten, da sich hinter diesen kosmischen Monologen und unklar gestammelten Priesterworten eine empfindsam-gestimmte Seele verbirgt, die sich aus der entwürdigenden Alltäglichkeit ihrer bürgerlichen Umwelt zu den „Urbildern“ des Menschseins zu erheben versucht, diese jedoch in romantisch-utopischer Weise ins Irrationale verzerrt und so die Abstraktionen des aufgeklärten Humanismus zugunsten mythischer Regressionsvorstellungen verdrängt. So hört man Klagen wie „Sais ist tot. / Jerusalem vergessen tot. / Der Knabe Hylas tot. / Sternbild Perseus zersunken tot“ (V, 127), in denen der Abfall von der Symbolkraft der alten Mythen betrauert wird, die Mombert durch kulthaft-beschwörende Formeln wie „Heimat“, „Schöpfung“ oder „Ur-Frühe“ zu erneuern versucht. Wie bei Däubler, George oder Otto zur Linde macht sich dabei ein Anspruch geltend, der die eigene Zeit aufs schroffste verdammt und doch auf eine geheime Weise mit ihr verbunden ist, was in besonders eindringlicher Form in Georges *Algabal* zum Ausdruck kommt. Es wäre daher verfehlt, diesen „Imperialismus der Seele“ als eine zeitlose Mythenschöpfung zu interpretieren, wie es die spärliche Mombert-Literatur bisher versucht hat, in der sein „Heimat“-Begriff neben dem „Tao“ Laotse oder der Vaternvorstellung des *Neuen Testaments* rangiert, um auf die „metaphysische Mission“ seines Werkes hinzuweisen, wie es in Ernst Michels *Der Weg zum Mythos* (1919) heißt (S. 113), wo Momberts dichterische Bildphantasien wie in dem Buch *Der Aeon-Mythos* (1917) von Friedrich Kurt Benndorf als „mystische Uerlebnisse“ ausgegeben werden. Entgegen dieser irrationalen Verschleierungstaktik, die dem Dichter mit apodiktischer Selbstgewißheit ein kultstiftendes Charisma und zugleich eine unerwiesene Fähigkeit zu phänomenaler Wesensschau zugesteht, soll im Folgenden an Hand einiger Symbole, die zugleich als literarische Bilder fungieren, das komplexe Ineinander von Bildungselementen und scheinbarer Ichhaftigkeit, von Geschichte und Person aufgezeigt werden, dem man auch bei äußerster Zurückgezogenheit, bei einer träumerisch-weltverlorenen Analyse der seelischen Innenwelt nicht entgehen kann.

Die Ausgangssituation dieses Zurücksinkens in die „siebente Einsamkeit“ wird oft ganz konkret mit Bildern wie „grünes Sopha“ oder „Nachtlampe“ angedeutet. Doch schon nach wenigen Zeilen spürt man, wie sich die realen Gegebenheiten langsam verflüchtigen und das dichterische Ich in die eigene Seele versinkt, wo in seltsamen Höhlen nächtliche Gestalten lauern, die wie eingekerkerte Triebe auf ihre Befreiung

hoffen. So heißt es einmal im *Denker* mit wünschenswerter Deutlichkeit (III, 87):

„Ob's möglich ist, hier einen Weg zu bahnen.“  
Das ist das Wort, das ich mir oftmals sage  
im Tiefenbewußtsein, währenddeß mein Geist  
eindringt in eine Welt urgroßer Bilder.

Alles Bewußte, mechanisch Eingefahrene und rational Festgelegte, scheint bei dieser „Katabasis“ dieser Nachtmeerfahrt, in den Hintergrund zu treten. Der Vorgang des Dichtens wird so zu einem traumhaften Phantasieren, der sich mit dem trancehaften „Bildern“ eines Wachschräfers vergleichen läßt, so symbolträchtig wirken die poetischen Evokationen dieser Gedichte. Mombert scheint hier völlig im „Strom des Lebens“ unterzutauchen, wie es in den lebensphilosophischen Schriften dieser Jahre heißt, um durch die Konfrontation mit bestimmten Ur-symbolen der menschlichen Existenz den schöpferisch-substantiellen Elementen seiner Seele neue Impulse zu geben, ja das psychische Fließen überhaupt in Bewegung zu halten, das im Bereich der technisch-rationalen Welt, wo selbst die ursprünglichsten Reaktionen einer fortschreitenden Mechanisierung unterliegen, allmählich zu stagnieren droht. Es heißt darum in der *Schöpfung* mit gleichbleibender Akzentsetzung: „Ich reise / meiner dunklen Seele nach“ (II, 17), „Es überflutet mich die Schlummerwelle!“ (II, 18), „Stürz' ein, o Seele, und erwache im Chaos!“ (II, 34) oder „Ich sinke wie Blei in den Urnachts träumen!“ (II, 202). Fast mit denselben Bildern wird dieser Vorgang des Sichversenkens, des Hinabtauchens ins „Ur-Frühe“ im *Denker* beschrieben, wo es unter anderem heißt: „Ich sank erstarrt, von Bildern überschüttet: / von Chaos-Wundern“ (III, 43) oder „Ich saß in einem Nachen, ich trieb / auf niebefahrenen Gewässern“ (III, 152), wo das allmähliche „Verdämmern“ zu einer Hadesfahrt wird, die an das „Charontische“ bei Otto zur Linde erinnert. Das Boot spielt überhaupt eine wichtige Rolle bei dieser mythisch-lyrischen Initiation. Entweder trägt es das lyrische Ich in schlafwandlerischer Gerechtigkeit, „traumhaft aufgerichtet“, über die Grenzflüsse der Seele ins Unbekannte hinüber oder es nimmt den schlafenden Körper wie eine Muschel in sich auf, wobei die Katabasis ins Vorbewußte wie eine Rückkehr in die Kindheit der Menschheitsgeschichte empfunden wird. „Schlafend trägt man mich in mein Heimatland,“ heißt es im *Glühenden* einmal (I, 58). Auf diesen „Schleichwegen der Seele,“ wie es Nietzsche nennen würde, gelangt Mombert schließlich in den vorweltlichen Bereich des Göttlich-Schöpferischen, wo man wieder „Heimat-Urgefühle“ haben kann (II, 73), da man hier in „Urtraumtiefen“ versinkt. So hat das magische Traum-Ich im *Held der Erde* wieder das Gefühl, in ein zeitloses Arkadien zurückzukehren, das an die „Urzeit-Tage“ der Menschheit erinnert (V, 113). „Urväterheimat, du liegst offenbar!“ heißt es jubelnd in der *Schöpfung* (II, 38). In diesem Schöpfungsreich gibt es nichts Bebautes, nichts Eingekleidetes oder Vorgeformtes, alles strahlt in funkelnder Frühe. Eine Seelenlandschaft

tut sich auf, eine „Ur-Welt“ (V, 27), in der das verdrängte Ich „fesselfrei“ um die Erde tanzen darf (V, 32). Aus dem nächtigen Dunkel des „Tiefen-Bewußtseins“ kommt so eine Welt der Ursymbole zum Vorschein, die dem menschlichen Wollen wieder einen archaisch-ganzheitlichen Aspekt verleiht, da hier nicht das Bürgerliche mit all seinen Verdrängungserscheinungen, sondern das Paradiesische die Oberhand hat. „Asia“, die graue Vorzeit der Menschheit, ersteht in neuer Schöpfungsfrühe. So schreitet das träumende Ich im *Held der Erde* durch ein „seliges Welt-Alter“ (V, 111), wo noch „Ur-Asiens Melodien-Ströme“ rauschen und der Mensch wieder zum Beter, Wanderer oder Jäger wird (V, 83). Man wandelt hier von Gedicht zu Gedicht durch eine Landschaft der Seele, wo Berge, Meere, Wälder und Vulkane noch eine symbolische Bedeutsamkeit haben, anstatt zu empirischen Gegebenheiten herabgesunken zu sein. Überall scheinen sich „schöpferische“ Kräfte zu regen, springen Quellen und Geysire, brechen Erdspalten auf oder schießen Lavaströme in die Höhe, wodurch sich über die ganze Erde ein elementarer „Ur-Glanz“ verbreitet, wie es in der *Blüte des Chaos* heißt (IV, 10).

In diesem Gefühl, eine Landschaft der ungebrochenen Emotionen zurückerobert zu haben, liegt Momberts lyrische Vehemenz. Sein Dichten steigert sich daher streckenweise zu einer ungemein phantasievollen Bilderflut, einem Sichberauschen an den eigenen Vorstellungswelten, das den Eindruck des Dionysischen erwecken soll. Die dichterisch evozierten Bilder, die aus vorbewußten Regionen zu stammen scheinen, werden nicht sorgfältig präpariert oder in ein allegorisch auszudeutendes Schema gebracht, mit einer festen Nomenklatur versehen, sondern verströmen sich in einen Metaphernreigen, der oft in einen lyrisch-mythischen Taumel entartet. Träumen, Dichten und Sichberauschen bedeuten daher für Mombert dasselbe. „Reicht eine Harfe! das Tief-Ewige / umschauert mich,“ heißt es im *Denker* (III, 102), während er im *Held der Erde* behauptet: „In meiner Herz-Höhle harfte die Zeit“ (V, 58). Der Prozeß seiner dichterischen Phantasie läßt sich daher am besten als ein unentwegtes „Bildern“ mythischer Urlandschaften charakterisieren, bei dem sich Individuelles mit Archetypischem und Kollektiv-Unbewußtem vermischt. Wie in den Tagen der Romantik bedeutet Lyrik hier wieder das Anstimmen „uralter Schöpfungslieder“ (II, 130). Erst wenn das „Haupt zurücksinkt in Innen-Nacht,“ die „Hand sich träumend an die Harfe macht,“ heißt es in der *Schöpfung* (II, 109), wo sich der Dichter in einen träumerischen Rhapsoden der Seele verwandelt. Das lyrische Ich verläßt damit seine bürgerliche Situation, seinen Schreibtisch, die Nachtlampe und das grüne Sopha, und wächst zu einer „mythischen“ Gestalt empor, die in seltsamen Höhlen, prächtigen Palästen oder unzugänglichen Berghütten zu Hause ist. Aus dem zarten „Sänger“ wird so ein Vorzeitmensch, der sich selbstherrlich in den Zustand der „Ur-Frühe“ versetzt, wo er zum „Held der Erde“ wird, der von sich behauptet: „Ich bin, was war, was ist, und was sein wird“ (V, 136). Statt

bürgerlicher Belanglosigkeit blüht ihm hier seine „siebente Helden-Jugend“ (V, 131), wird er als Triumphator gefeiert, den eine begeisterungsfähige Menge auf den Thron der Welten hebt, oder fühlt sich als König im Reich der eigenen Bilder, der sich mit kosmisch gesteigertem Selbstbewußtsein als das Urbild des „ewigen Menschen“ bezeichnet. „Sein Schritt ist sieghaft, sein Haupt ist traumhaft; / er folgt innerer Musik,“ heißt es im *Held der Erde* (V, 117), dessen monumentale Ichbezogenheit an Nietzsches Zarathustra-Kult erinnert, während er in der *Schöpfung* verkündet: „Ein starker Held, / wirst, eine Sonne, strahlend hochgehn / über der ganzen Welt“ (II, 27).

Doch der „Held der Erde“ ist nicht die einzige Gestalt dieser seelischen Urlandschaft. Aus allen Schluchten, Wäldern und Brunnen tauchen magische oder symbolische Urzeit-Wesen auf, mit denen er sich seelisch auseinandersetzen muß. Auch sie werden scheinbar traumhaft „gebildet“ und sind daher tiefenpsychologisch leicht zu bestimmen: so die „Wächter“, die „Riesen“ oder die verschiedenen Tiere, die selten ohne einen mythischen Hintersinn erscheinen. Der Bereich des „Mütterlichen“ wird dabei durch eine seltsame Greisin verkörpert, die den Namen „Ur-Frühe“ trägt und aus der Tiefe, aus Tälern und Höhlen zu ihm emporzudringen versucht, um wieder ihren alten Herrschaftsanspruch aufrichten zu können. So heißt es von einer alten Dienerin: „Als wäre, die hier schläft, zu mir aus Meeren aufgestiegen. / Als wäre sie die frühe dunkle Mutter“ (III, 17). Vor allem in der dramatischen Szenerie *Aeon zwischen den Frauen* besitzt diese Mutterfigur eine Macht, die den weiblichen Lockreiz der bräutlichen Tiona weit übertrifft. Auch der Vater spielt in diesen mythisch gefärbten Auseinandersetzungen eine gewisse Rolle. So hört man einmal die verräterische und fast ödipushaft klingende Zeile: „Alle Weiber hängen in den Armen meines Vaters“ (II, 59), während ein anderes Mal von der physischen Gewalt dieser Figur die Rede ist, die im „Heulen großer Stürme“ den adlerhaft emporstrebenden Sohn wieder hinunter zur Erde reißt und seinen Freiheitsdrang gewaltsam unterdrückt (IV, 52). Der Adler, der sich in kühnen Schwüngen zum Himmel erhebt, ist überhaupt ein häufig wiederkehrendes Symbol, worin sich das Flüggewerden, das Aufbegehren, das steigende Selbstbewußtsein des dichterischen Ich manifestiert. Das Gegensymbol zu dieser intellektuellen Steiltendenz ist die Schlange, in der sich die Mächte des Irdisch-Triebhaften verkörpern. Während sich der Adler im Glanz der Sonne bespiegelt, liebt sie das Dunkel oder das gespenstisch Lunatische. Meist liegt sie in den höhlenartigen Grotten der Seele oder ringelt sich in „wilden Traum-Farben“ um die enge Kammer des nächtlich-träumenden Dichters (III, 112). So heißt es im *Denker* an derselben Stelle:

In einer Nacht, in einer dunkel hohen,  
da öffnet' ich die Tür; und leuchtete.  
Da lag die Schlange; und der schöne Leib  
war unruhig; wie in Chaos-Träumen.



Zwischen diesen beiden Bereichen, der Welt der nächtlich lauenden Schlange und der Welt des himmelstürmenden Adlers, besteht in den meisten Gedichten eine ungewöhnliche Spannung, die in ihrer forcierten Dialektik oft ein Auseinanderfallen, eine allgemeine Desintegration, befürchten läßt. So finden sich neben Partien, in denen das Schluchtenhaft-Weibliche und Urmütterliche überwiegt, die auf dem Grund des Meeres oder im Dunkel unwegsamer Höhlen zu Hause sind, eine Welt geistiger Gipfel und steilaufragender Felsenklippen, auf denen das schlafwandlerisch-träumende Ich ein kosmisches Gespräch mit Sternen und Planeten eröffnet. Wie unvermittelt sich diese seelischen Umschwünge oft vollziehen, beweist folgendes Gedicht, das völlig von der Dialektik des „Oben“ und „Unten“ bestimmt ist (III, 120):

Unten in der Schlucht  
schläft ein Weib. Verhüllt in schwarze Schleier.  
Felswände; steil hinan. Hoch.  
Und in der Tiefe braust ein Macht-Strom,  
der nimmt die weißen Quellen ein, die ewig  
in glatten Rinnen niederschießen.  
Das tönt wie eine Orgel, wenn ein Steinchen  
abspringt.

Ich fand die Schlucht in meinen tiefen Träumen –  
ich sah hinunter an den Wänden.  
Ich sah das Weib. Es hatte sich gewendet  
im späten Schlaf. Der Schleier war gesunken  
vom Haupt. Ich sah im Haar  
ein Diadem von neuerglänzten Sonnen.  
Ich sah das Antlitz, ganz mir zugewendet –

Ich fand die Schlucht.  
Ich baute den Stuhl  
des Sehers und des Forschers  
hochoben auf.  
Dem Sitzenden hochoben dringt  
Mond-Licht  
ins Geist-Auge.

Momberts dichterische Leistung besteht nun darin, daß er diese beiden Bereiche, das Geistig-Männliche und das Erdhaft-Weibliche, nicht nur träumend erlebt und symbolisch reproduziert, was sich von den Traumprotokollen eines psychoanalytischen Falls nur graduell unterscheiden würde, sondern daß es ihm gelungen ist, diese beiden Welten in eine poetische Metaphorik einzukleiden, in der die psychische Ursituation trotz aller dichterischen Lizenzen ihren kollektiv-unbewußten Charakter behält und zugleich das ideologische Eingestimmtsein in den Geist dieser Epoche durchschimmern läßt. Dabei läßt sich eine deutliche Bezogenheit von „Urerlebnis“ und „Bildungserlebnis“ beobachten, da auch das scheinbar Unmittelbare und Ursprüngliche nie seine historischen Quellen verleugnet, was sich dichterisch an den verschiedenen



Einflüssen ablesen läßt, die nicht nur die bildliche Einkleidung geliefert haben, sondern auch als psychisches Stimulans dieser „Urnacht-Träume“ mitbestimmend waren. Man braucht dabei gar nicht in die Ferne zu schweifen, zu den Symbolwelten der Primitivkulturen, zu „Asias Melodien-Strömen“, sondern lediglich den Blick auf Nietzsche zu richten, auf das Adler- und Schlangensymbol im *Zarathustra*, die Dionysos-Dithyramben *Nach neuen Meeren* oder *Aus hohen Bergen*, auf Rapallo und Sils-Maria, „südlich gesund“ unter „zottigen Raubtieren“ und doch „dem Adler gleich, der lange, lange starr in Abgründe blickt“, wo sich eine Spannung zwischen Männlichem und Weiblichem, dekadenter Innerlichkeit und herrischem Machtverlangen auftut, aus der sich später der „lyrische Höhenmensch“ entwickelte, wie ihn fast alle Nietzsche-Anhänger der wilhelminischen Ära verkörpern, selbst die unpolitischen, die nur einem „Imperialismus der Seele“ huldigten.

Die geistige Steiltendenz, das heißt das Streben nach den „letzten Höhen“ (IV, 56), wird dichterisch meist mit „anorganischen“ Bildern oder Metaphern ausgedrückt. So liest man von „Eis-Licht-Strahlen“ (V, 42), „Nordlicht-Springbrunnen“ oder „Gipfel-Höhlen“ (V, 52), was zu einer Vorliebe für scharfe, kantige und kristalline Bilder führt. Ein Panorama von „Eis-Polen“ (V, 126) und „Ketten-Eisgebirgen“ (V, 52) tut sich auf, wo der Mensch mit „Äther-Augen“ (V, 141) über „blaue Gebirgshöhen“ (V, 140) und „Granit-Klippen“ (V, 115) blickt, was an die geistige Gipfelthematik der Nietzsche-Strophen *Am Gletscher* erinnert, die von Mombert fast unverändert übernommen wird. Auch die pathetischen Ermunterungsrufe wie „Auf! hinauf! in die ätherische Schnee-Wiege!“ (V, 42) oder „Ich stieg immer: türmend – : / seit ich denke. / Mein Denken leuchtet / über den Wolken“ (V, 155) gemahnen an Nietzsche, vor allem an seine Forderung „Zu immer reineren Höhen!“, da sich dem träumenden „Geist-Auge“ die wahre Erkenntnis nur im adlerhaften Höhenrausch eröffnet. Eine weitere Anregung zu dieser Bildgebung kam aus der zeitgenössischen Malerei. So gibt Sascha Schneider seinen Symbolathleten meist Untertitel wie „Erwachte Erkenntnis“, „Der Außergewöhnliche“ oder „Hohes Sinnen“, um den anspruchsvollen Gebärden seiner Gestalten übermenschliche Intentionen unterzuschieben. Auch hier handelt es sich um Zarathustra-Typen: Männer im Anblick urweltlicher Landschaften, die auf hohen Zinnen stehen und über Meer und Berge schauen, was sich in ähnlicher Form auch bei Klinger, Cissarz oder Bühler findet, wo das Erhabene und das Lächerliche oft kaum zu trennen sind. Das Mombertsche Traum-Ich steht daher wie die Symbolathleten dieser Bilder auf Türmen oder Gipfeln, starrt in Gletscherspalten oder sinnt dem Flug der eigenen Gedanken nach, die sich kometengleich zum Himmel erheben, was auf die innere Gefährdung dieser Haltung verweist. Aus dem normalen Denken wird so ein kosmisches Phantasieren, das sich so weit von allem Konkreten entfernt, daß es sich nur noch in eisglitzernden oder besternten Bildern ausdrücken läßt, um so das geistig Transparente dieser

Welt hervorzuheben. Neben barocken Wortprägungen, Klopstock-Nachklängen und Zarathustra-Symbolen finden sich daher eine Unmenge impressionistisch-geschärfter Lichtepitheta, die der Gipfeleinsamkeit mancher Gedichte eine „magische Aureole“ geben sollen.

Im Bereich der Schlange steht das Weibliche im Vordergrund, und zwar in seiner erdverbundenen, triebhaften Funktion, was poetisch in der Prävalenz „organischer“ Bildvorstellungen zum Ausdruck kommt. Hier ertönt das „prachtvoll funkelnde Wort“ vom „nackten Weibe“ (III, 33), von der „Posaunenpracht“ ihrer Glieder (II, 190), als sei die ganze Welt ein Bereich der erotischen Wunscherfüllung. Anstatt erlungen zu werden, bietet sich alles von selber dar (IV, 81):

O Fantasia! nackte Göttin! —  
du treibst mir zu auf wogenden Silberschäumen —  
entgegen meiner weltgespannten Hand —

Es wimmelt daher überall von „Sehnsuchts-Tänzerinnen“ oder traumschönen Odaliskens, die wie die Gestalten Ludwig von Hofmanns in arkadischer Unschuld am Strande liegen oder sich zu Reigentänzen verbinden. Doch auch hier drängt sich immer wieder das Archaisch-Animalische, das Raubtierhafte, in den Vordergrund. So heißt es „Auf zu den Tanzplätzen im Osten!“ (V, 22), den Weibern „Asiens“, den Bali-Tänzerinnen, zu Nietzsches „Töchtern der Wüste“, die sich der „Europäer-Inbrunst“ pantherhaft, carmenhaft anzuschmiegen verstehen. Angeführt wird dieser Schwarm „asiatischer Seligkeiten“ (V, 48), diese „braunen, durchsüßten, goldschwüri gen Mädchen-Katzen“, wie sie bei Nietzsche heißen, durch symbolische Hilfsfiguren wie Astarte oder Semiramis, die den träumenden Schläfer, der „des Tages müde, krank vom Lichte“ abwärts, „abendwärts, schattenwärts“ gesunken ist, Legionen von „ur-frühen“ Gestalten entgegenführen. Meist kommen sie im Plural auf ihn zugetanzt und schenken ihm mit ihren „glutfeuchten Leibern“ einen dionysischen Rausch (II, 151), der völlig im Anonymen bleibt und lediglich der Steigerung der eigenen Triumphatorgefühle dient. Fast immer haftet diesen weiblichen Wunschgestalten etwas Feuchtes, Meerisches oder Quellenhaftes an. „Kehre wieder, du Feuchte, / liege wieder bei mir, / —Du, Du einst im Anfang“, heißt es in der *Schöpfung* (II, 169), während im *Held der Erde* von Frauen die Rede ist, die „unten im Wasser wohnen“ (V, 132). Das Rauschen des Meeres erinnert ihn daher ständig an die „ur-frühe Gestalt eines Weibes“ (III, 195), an die geologischen Urmeere, in denen das Leben entstanden ist, die Brunnen und Schilfteiche, in denen Quellnymphen und Undinen hausen, was sich zu dem traumhaft ersehnten Anima-Idol steigert: „Ich höre das Meer, die Geliebte“ (III, 14), in dem der Quellgrund des Unterbewußten alle anderen Wünsche überflutet, was sich oft mit gnostischen Tiefenströmen verbindet, die an Valentinus, Heraklit oder Thales erinnern.

Bildlich wird diese träumerisch evozierte Welt der asiatischen Tänzerinnen und meerischen Urwesen meist in Jugendstilmotive eingekleidet. Hier herrscht nicht das Scharfe, Gebrochene und Kantige wie in

der Welt der geistigen Gipfelthematik, dem Reich der Kristalle, Gletscher und Felsvorsprünge, sondern eine schlangenhaft züngelnde Wellenlinie, die einem „organischen“ Gliederrhythmus unterworfen ist. Schon das Motiv der aus den Wellen steigenden Frau, der Wasserjungfer mit den langen, schwimmenden Haaren, gehört zu den festen Topoi der Jugendstilwelt. So steigt die Gestalt der Tiona im *Aeon* wie eine Venus Anadyomene in strahlender Nacktheit an den Strand, träumt von „schwebenden Meer-Lauben“ (VII, 26) und umschlingt den jungen Aeon mit pflanzenhaft umrankenden Gebärden, die in ihrer erotischen Linienseligkeit an das bekenntnishafte „Amo“ Henry van de Veldes erinnern. Auch die Welt des Vegetativen wird in diesen sinnlichen Linienzauber einbezogen. So liest man von heißblütigen Azaleen, exotischen Kamelien, langstieligen Narzissen, rankenden Lianen, flammenden Schwertlilien, wogenden Schilfhalmern oder anmutig zitternden Gräsern. Daneben ist von treibenden Blüten, mit Seerosen bedeckten Teichen, zarten Birkenwäldchen oder mysteriös verschleierte Blütenopfern die Rede, die ebenfalls echt jugendstilhafte Züge tragen. Die weiblichen Gestalten, die sich inmitten dieser floralen Sinnesreize bewegen, werden meist mit Lotos-Königinnen oder düfteschweren Magnolien verglichen. Sie haben „Lilien-Glieder“ oder „blütenzarte Krokos-Füße“ (V, 43), wirken wie „Jugend-Blüten“ (V, 129) oder wiegen sich auf „schlüpfrigem Pflanzengrund“ (II, 77) in exotischen Blütentänzen, um sich im Augenblick der höchsten Berauschtigkeit dem paschahaft thronenden Manne hinzugeben, der sie mit „Asiens Instinkt-Überlegenheit“ als „etwas zur Dienstbarkeit Vorbestimmtes“ behandelt, wie es in Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* heißt. Um wenigstens ein Beispiel dieser Jugendstil-Atmosphäre zu geben, die in ihrer dekorativ-emblematischen Art an barockmanieristische Beschreibungskünste erinnert, lese man folgende Schilderung der von Mombert so oft beschworenen „asiatischen“ Tänzerin (V, 51):

Ihre Brüste umjauchzen Rosenbüsche,  
umbrennen Oleandersträucher;  
Granat- und Myrthenhecken.  
Drin trillern Rotkehlchen,  
schmelzen alle Nachtigallen.  
Heran zückt Tulpe, Hyazinthe, Narzisse;  
Kelche klingen zitternd an,  
und trunken wiegen schillernde Falter.

Zwischen ihren feuchten Haaren sprießen Schilfgräser.  
Mangrovenwälder, Bambushaine.  
Es grünen die Seegewässer  
der Algen und der Tange,  
drin fischen schreiende Reiher, die Rosa-Traum-Flamingos.

Sogar aus dem Schoß dieser Frauen wachsen Blumen hervor, die sie mit „meergrünen“ Augen selig betrachten. Alles sproßt, grünt, blüht, als sei die ganze Welt ein mythisches Treibhaus, das floral-symbolischen

Gesetzen unterworfen ist, wie das Auftauchen von „Urweltblumen“ (IV, 27) auf den Silberschäumen der Wogenkämme. Selbst der nachtwandlerisch-träumende Dichter wird in diesen vegetativen Reigen hineingezogen und verwandelt sich in einer fidushaften Metamorphose ins Blütenhafte, die in den jugendstilhaften Stimmungslyrismus eines Bonells hinüberleitet (V, 74):

Ich blickte in Blumenglocken,  
ich folgte einer schwirrenden Wasserjungfer;  
ich lehnte an eine Platane und blühte fromm.

Eine solche Desintegration in eine Welt kristallklarer Gipfeinsamkeit und ein Reich chaotischer „Urnacht-Träume“ ließ sich natürlich nur eine kurze Zeit aufrechterhalten. Es finden sich daher nach den Exzessen der ersten Gedichtbände in zunehmendem Maße Partien, die sich um eine Integration dieser gefährlich auseinanderklaffenden Pole bemühen. So wird das Kosmische und das Florale manchmal zu Metaphern wie Eis-Narzissen oder ähnlichen organisch-anorganischen Stilisierungen zusammengezogen oder das evozierte Traum-Ich in eine Gestalt verwandelt, die Nietzsches Denkerfigur mit dem Leitbild des orgiastisch Berauschten verschmilzt. Wohl das deutlichste Zeichen dieser Bemühungen ist, daß Mombert dem ersten Sammelband seiner Gedichte den Titel *Der himmlische Zecher* gab, der beide Pole seiner dichterischen Existenz umfaßt. Auch die Gestalt des Aeon wird an einer Stelle als „himmlischer Zecher“ bezeichnet (VII, 22), um so die ins Aorgische züngelnde Begierde des *Glühenden*, wie einer seiner frühesten Gedichtbände heißt, an einer Leitfigur zu orientieren, bei der sich das vitalistische Berauschtsein und die Gletschereinsamkeit der *Schöpfung* und des *Denkers* zu einer „allheitlichen“ Synthese verbinden. Was dabei psychisch von therapeutischer Wirksamkeit ist, führt dichterisch zu einer allmählichen Verunklärung der bisher geschiedenen Bildwelten. Ein Verschmelzen aller Bereiche setzt ein, an Däublers „Simultaneität“ erinnernd, wodurch die einzelnen Vorstellungskomplexe etwas Verschwommenes und Austauschbares bekommen, was Mombert schließlich zu den inhaltslosen Ekstasen der expressionistischen Hymniker verführt, bei denen die einzelnen Begriffe und Gefühle nur noch leere Wortschemen sind, die jede psychische Verbindlichkeit vermissen lassen. Das Schweben über den urweltlichen Landschaften der Seele, das stets in eine Parallele mit dem göttlichen Schöpfungsakt gerückt wird, mündet daher in eine Vermischung von Diesseits und Jenseits, Himmel und Erde, Berg und Meer, die sich zu rauschhaften Daseinswirbeln verbinden, deren dichterische Ornamentmelodie bis zu der Sammlung *Sfaira der Alte* (1936) geht, wo der traumschwere Symbolismus seiner frühen Gedichte in eine inhaltslose „Musik der Welt“ zerrinnt.

Momberts Werke werden nach der zweiten, im Insel-Verlag erschienenen Auflage zitiert, und zwar in folgender Reihenfolge: I. Der Glühende, II. Die Schöpfung, III. Der Denker, IV. Die Blüte des Chaos, V. Der Held der Erde, VI. Aeon der Weltgesuchte, VII. Aeon zwischen den Frauen.

## JOSEPH ROTH, IRONIC PRIMITIVIST

WARD H. POWELL  
*Montana State University*

There, then, he sat, holding up that imbecile candle  
in the heart of that almighty forlornness. There,  
then, he sat, the sign and symbol of a man without  
faith, hopelessly holding up hope in the midst of  
despair.  
— Of Queequeg in *Moby Dick*

When Joseph Roth first began to attract attention as a novelist, he was considered a relentless and devastating social critic bent on clearing the way for a new order of things to come. In a critical appraisal of the first five novels, Manfred Georg wrote in 1929:

Ihm sitzt das Bewußtsein einer Sendung im Nacken, ohne daß er sie als eine Last spürt. Er ist darin ganz Mensch seiner Zeit. Hier umweht nicht die romantische Locke eine Dichterstirn, hier harft nicht zwischen den Zeilen weltschmerzlicher Unterklänge eines Menschen, der zwischen Ich und Welt zermahlen wird. Roths Gesicht ist hart wie das Gesicht seiner Prosa, gemeißelt wie ihr Stil, und doch hat man bei Gesicht und Sprache mitunter das Gefühl, als hoben sich von ihnen Schleier um Schleier, um immer wieder eine neue Wirklichkeit auftauchen zu lassen. Dabei fühlt man deutlich, daß er ganz hart auf sein Ziel losgeht — das einzige Ziel nach dessen Erreichung der Dichter nur weiterkommen kann —: die Zeit und ihre Menschen in ihrem Urgrund so zu beschreiben, daß sie gewissermaßen restlos aufgebraucht werden und der Raum, den sie bisher beanspruchten, für Neues frei wird.<sup>1</sup>

Yet in 1949, the tenth anniversary of Roth's death, Benno Reifenberg characterized the author of the later novels as a weaver of wondrous tales who, in moments of near transport, succeeded in materializing strange and colorful visions before the eyes of an enraptured, childlike audience.

Manchmal denke ich an ihn wie an einen arabischen Märchenerzähler, dem ich nächtlich in Bou-Saada zuhörte; ich verstand seine Sprache nicht, aber ich sah um ihn im Kreis die Zuhörer lachen, ihre weißen Burnusse leuchteten, mehr noch glänzten ihre Augen, die den Handbewegungen des Mannes folgten; es war mir bald bewußt, daß die heisere rasche Stimme zwischen dem Erzähler und den Zuhörern leibhaftige Gestalten beschworen hatte, die auf dem zirkusförmigen Platz aufgetreten waren, stritten, die Sterne und das Publikum anriefen, für jedermann verständlich, wenn sie auch in spannendste Schicksale geraten waren.<sup>2</sup>

A sharper contrast is hard to imagine, and even though a whole generation has now passed since Roth's death, the random criticism has still not succeeded in reconciling fully the apparent contradictions between his early and his later works.

It would be difficult enough to ground such disparate views as Georg's and Reifenberg's in the life of a man who had lived out his



allotted span of years and gradually yet persistently altered his course over a whole lifetime until it finally lay at the full 180 degrees. One need only consider for a moment the delving and the divining that have gone into tracing the various stages in the transformation of the *Himmelstürmer* Goethe into the quietistic sage of the final scenes of *Faust II*. But in the case of Joseph Roth this kind of approach is not even possible. There was no gradual and consistent development, no slow, organic growth. He died before he was 45 and wrote all thirteen of his novels within fifteen years. Any attempt at reconciling his early and his later works must be undertaken from a different quarter. It cannot rely on the usual processes of aging and mellowing.

Critics have generally recognized that *Hiob* (1930) marks a clear break in Roth's works, and that the five novels which preceded it, exactly those of which Georg wrote, show marked liberal, and even leftist tendencies. The last eight novels, by contrast, are usually considered rightist or even monarchistic. The first group deal primarily with the immediate problems of the generation who experienced and survived World War I. The later novels are mainly concerned with the benefactions which men enjoyed under the reign of Franz Joseph, or with the spiritual strength which simple people found in the pious life of small Chasidic communities on the periphery of the old Dual Monarchy. Hence, it is not difficult to see why Roth has been called a sceptic and a believer, a *revolteur* and a reactionary. A critic would be tempted to emphasize that part of the work which he himself found most significant and to pass lightly over the other. Moreover, the difficulty of achieving a total view has been compounded by the fact that some of Roth's novels were very hard to find before the publication of the complete works in 1956 under the editorship of Hermann Kesten. (Any reference will be to this edition, *Werke*.) Even the listing in Kosch, *Literatur Lexikon* (August 1955), fails to mention four of the major novels, namely, *Tarabas* (1936), *Beichte eines Mörders* (1936), *Das falsche Gewicht* (1937), and *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1939).

Several of the more recent articles have given full consideration to both periods of Roth's work and have recognized — either explicitly or implicitly — the need for some kind of reconciliation. In an article entitled "Joseph Roths Schattenlinie" in the *Mercur* for April, 1957 (XI, 4), K. A. Horst says of Roth: "Er war ein Rebell im Namen des Geistes und der geistigen Moral, ein Patriot im Namen des Vaterlandes. Zwischen der revolutionären und der legitimischen, zwischen der skeptischen und der gläubigen Epoche seines Lebens ist kein Widerspruch." Careful readers of all thirteen of the novels will probably come to the same ultimate conclusion, namely, that there is no real contradiction in the sense that Roth did a sudden about-face and denied what he had once firmly believed. The rest of Horst's thesis, however, still seems less than satisfying. In order to accept it one would have to assume that only in the early novels are "Geist" and "geistige Moral" a major



concern, since only in those novels does Roth show himself to be a rebel and a sceptic. The simple fact of the matter, nonetheless, is that he was ever the moralist, in the later "monarchistic" and "devout" novels as well as in the early ones. Furthermore, in order to accept Horst's thesis one would have to assume that patriotism and the "Vaterland" are the chief concern of all the later novels, those in which Roth takes on the appearance of a monarchist and a believer. But here again, the facts simply do not fit, as a single example will show.

*Die Hundert Tage* (1936) is, as the title suggests, a novel about Napoleon I, but it is by no means a patriotic novel in the sense that Heine's "Die Grenadiere" is a patriotic poem. And although it belongs to the later period, it is nevertheless still mainly concerned with "Geist" and "geistige Moral." In this work Roth shows Napoleon making his rebid for power, failing, and then finally balancing up the good and the bad in his turbulent, oversized life. After the Battle of Waterloo the Emperor is fleeing back toward Paris and contemplating his next move. If he had absolute power again, he still might be able to defeat the English and the Prussians. The people seem willing to make even greater sacrifices for him than he has asked of them up until now, for wherever he goes their cries of "Es lebe der Kaiser!" follow him. Yet the temptation to make one more attempt at imposing his design on the world is only momentary, for a new kind of self-awareness has been growing in him ever since he left the carnage of the battlefield.

"Sie rufen mir zu, also bin ich noch ihr Kaiser!" — sprach der alte Hochmut in seiner Brust. Aber bald darauf sagte eine andere Stimme: ich bin mehr als ein Kaiser, ich bin ein Kaiser, der verzichtet. Ich halte ein Schwert in der Hand, und ich lasse es fallen. Ich sitze auf einem Thron, und ich höre schon die Holzwürmer in ihm klopfen. Ich sitze auf dem Thron, und ich sehe mich schon im Sarg liegen. Ich halte ein Szepter, und ich wünsche mir ein Kreuz — ja, ich wünsche mir ein Kreuz! (II, 767)

This is a far cry from the usual concept of patriotism as full and complete devotion to the fortune of one's country; and if anything, there is greater concern here with "geistige Moral" than in most of the early works.

If this reference to the *Hundert Tage* succeeds in showing that Horst's thesis is not a fully satisfactory one, then another brief reference to the same novel may provide a clue to the essential difference and the essential continuity between Roth's earlier and later periods. After Napoleon has achieved complete self-realization, he still does not take up the cross, as did Charles V, in an open and public avowal of his spiritual transformation. Instead, he continues to play his historic rôle because he knows that the people want to believe in him as the Emperor. He no longer considers himself the Emperor, no longer wants to be the Emperor, but he feels a moral responsibility to dissimulate.

Arme Freunde, dachte er: sie lieben mich, und auch ich liebe sie, und für mich starben sie, und für mich leben sie, ich aber konnte nicht für sie sterben. Sie wollen mich mächtig sehn, so sehr lieben sie mich! Ich aber, ich liebe jetzt die Ohnmacht. Die Ohnmacht liebe ich! Ich war so lange unselig groß: ich will einmal klein und selig sein!

Aber immer wieder riefen die Menschen: "Es lebe der Kaiser!" — als ahnten sie, was in ihm vorging, und als wollten sie ihm weniger huldigen, als ihn daran erinnern, daß er ihr Kaiser sei und daß er ihr Kaiser bleiben müsse. (II, 766)

To admit his own resignation and despair would deprive his subjects of their faith and hope, which they in turn derived from him. Consequently he maintained his imperial pose until the "Bellerophon" set sail and took him away from his beloved France.

Da er nun an Bord des "Bellerophon" trat, fühlte er, daß ihm die Tränen kamen. Er durfte sie aber nicht sehen lassen. Der Kaiser Napoleon durfte nicht weinen. "Die Lorgnette!" rief er. Man reichte sie ihm. Er kannte sie gut! Durch diese Gläser hier hatte er viele Schlachtfelder betrachtet, Feinde erspäht, ihre Pläne errechnet. Jetzt führte er sie schnell an die Augen. Seine heißen Tränen rannen in die schwarzen Höhlungen, trübten im Nu die Gläser, und er tat so, als blickte er angestrengt aufs Meer. (II, 794)

Of all the fluctuating patterns in human thought — both in the "great world" of cultural epochs as well as the "small world" of individual lives — no pattern seems more persistent than the alternation between an optimistic belief in the future and a pessimistic desire to return to the past. The forward-looking attitude has long since been analyzed and cataloged, for it has been predominant in the western world from the Renaissance down through the Enlightenment. It reached its peak with the belief in the perfectibility of man. The backward-looking attitude is probably just as venerable as its counterpart — many cultures seem to have sprung out of a belief in a lost Golden Age or a squandered Paradise — but until recently it had not been given so much analytical attention. By now, however, it has been painstakingly analyzed and has come to be called "primitivism."<sup>8</sup>

Like most other terms used to designate basic tendencies in human thought, primitivism carries with it a perplexing variety of connotations ranging from the art of Gauguin to the "Bluboismus" of the Nazis, from the forged "Songs of Ossian" to the primal rhythms of modern jazz. But despite the variety, these connotations all stem from passing or profound misgivings about the so-called "progress of mankind." In view of the apparently insoluble political, social, and economic problems which threatened in 1930, it would not have been surprising if Roth had quite suddenly despaired of achieving new values and had begun to advocate a return to those of a nostalgia-colored past. Others, like Thoreau and Tolstoi, had done it before him. But in Roth's case, this explanation, too, falls short of explaining the facts, for even though he

turned to the past and its relative simplicity, he did not surrender himself to it in the belief that a return would be possible, or even wholly desirable.

Roth's attitude toward the past is revealed in his later novels as a complex and highly subjective one, one which owes much to the pervasive influence of Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* had dispelled the notion that art is sublime truth revealed through inspiration and had suggested, instead, that it is an illusion which the will spreads out over reality in order to make life bearable. In Nietzsche's view art becomes simply another means, albeit a subtle one, by which life itself, the vital process, seeks to insure that its creatures will go on living in spite of their fears and miseries. In much the same way, Roth's primitivism reveals itself to be an illusion which the will spreads out over the complexity and the hopelessness of the present. It distinguishes itself from the primitivism of a Thoreau or a Tolstoi by the full awareness that it is illusory, or in other words, by its irony. The satisfaction to be derived from it is admittedly based on deceptive suggestion, but by 1930 Roth seemed to believe that illusion was preferable to utter despair. He knew full well that a return to the past was impossible, but he refused to deny himself the solace to be had from contemplating its simplicity. Like Queequeg in an open boat at the height of a typhoon, "there, then, he sat, the sign and symbol of a man without faith, hopelessly holding up hope in the midst of despair."

The best-known of the later novels, *Radetzky marsch* (1932), is well suited for illustrating Roth's ironic primitivism. It traces the fortunes of the Trotta family from the day in 1859 when the first Trotta saved the life of Emperor Franz Joseph at the Battle of Solferino until the day in 1916 when the Emperor was entombed in the *Kapuzinergruft*. Throughout the nearly sixty years between, time enough for three generations of ordinary men to come and go, the figure of the Emperor stands as if to mark the passing of time and to record the measure of events. He is made quite believable as a historical figure, but he remains primarily a symbol of such traditional values as benevolence, charity, compassion, and especially, human dignity. In the beginning he is a real and vital force active in the lives of all his subjects, just as the values for which he stands are real and vital. By the dark days of World War I, however, both the Emperor and what he symbolizes have faded into dim outlines no longer discernible except to a few. Two brief incidents will suggest the thematic development by showing how the first and the last of the Trottas served the cause of the Emperor in turn.

Joseph, the first of the line and not far removed from his family's peasant origins, was a young lieutenant who loved the Emperor more dearly than life itself. At Solferino he was in command of that sector of the line to which two officers of the General Staff brought the

equally young Franz Joseph. When the Emperor unwittingly raised a pair of field glasses to his eyes and thus called attention to himself as a target worthy of the enemy's fire, Trotta was seized with terror.

Trotta fühlte sein Herz im Halse. Die Angst vor der unausdenkbaren, der grenzenlosen Katastrophe, die ihn selbst, das Regiment, die Armee, den Staat, die ganze Welt vernichten würde, jagte glühende Fröste durch seinen Körper. Seine Knie zitterten. Und der ewige Groll des subalternen Frontoffiziers gegen die hohen Herren des Generalstabs, die keine Ahnung von der bitteren Praxis hatten, diktierte dem Leutnant jene Handlung, die seinen Namen unauslöschlich in die Geschichte seines Regiments einprägte. (I, 4)

Without reflecting for a moment, he seized the Emperor, pulled him to the ground, and caught the enemy bullet in his own shoulder. Trotta had sensed immediately what was demanded of him and was able, of his own accord, to avert the destruction not only of himself, but also of the regiment, the army, the state, and the whole world. The Emperor, in his turn, automatically refused to shirk his responsibility to so loyal a subject. Though the officers of the General Staff urged him to leave the area at once, he did not go until he had learned the young officer's name and arranged for his care. Thus the relationship between the first Trotta and his Emperor was wholly spontaneous and mutually advantageous, a relationship which engaged them both in purposeful and dedicated endeavor.

The last of the Trottas, Carl Joseph, lived out his life in the shadow of his famous grandfather. He had never been able to overcome his awkwardness in the saddle nor his dislike for military life, but it was taken for granted from the beginning that he would become a cavalry officer. His one chance to enlist himself in the cause of the Emperor came shortly before World War I when his regiment was about to leave Vienna for the eastern border. During a somewhat rowdy celebration, his fellow officers insisted that he come along to the dimly lighted and highly perfumed establishment of Frau Resi Horvath. Since Carl Joseph could find no delight in the visit, he walked restlessly about the parlor. Suddenly he stopped. There on the mantel, in a small bronze frame, he saw a fly-specked miniature of the Supreme Commander. It was as if Frau Resi were suggesting that even the Emperor in his dazzling white uniform with the red sash and the Golden Fleece could be counted among her patrons.

"Es muß etwas geschehen", dachte der Leutnant schnell und kindisch. "Es muß etwas geschehen!" Er fühlte, daß er bleich geworden war und daß sein Herz klopfte. Er griff nach dem Rahmen, öffnete die papierne schwarze Rückwand und nahm das Bild heraus. Er faltete es zusammen, zweimal, noch einmal und steckte es in die Tasche. (I, 71)

The regimental surgeon had seen him in spite of the haste with which he worked.

Carl Joseph wurde rot. "Schweinerei!" sagte er. "Was denken Sie?"

"Nichts", erwiderte der Doktor. "Ich hab nur an Ihren Großvater gedacht!"

"Ich bin sein Enkel!" sagte Carl Joseph. "Ich hab' keine Gelegenheit, ihm das Leben zu retten; leider!"

Sie legten vier Silbermünzen auf den Tisch und verließen das Haus der Frau Resi Horvath. (I, 71)

The last of the Trottas was fully aware that this rescue of the Emperor was only a gesture, and a sentimental one at that. It was, in fact, no rescue at all, only the illusion of one. The course of real events would not be turned by it; the aged monarch in Schönbrunn would not even know of it. But especially because Carl Joseph was the grandson of the Hero of Solferino, he could not fail to make the gesture. The Emperor had become doddering and doting; Carl Joseph would soon meet an early and ignominious death, felled by a sniper as he fetched a bucket of water. Yet so long as the Emperor still moved about behind the golden draperies in his hushed palace, and so long as even one inept officer named Trotta was left to serve him, there would still remain a memory of what human dignity meant. The memory would not ward off the fate which awaited both the Emperor and the last of the Trottas, but was there anything which could?

• • •

When Roth's later novels are assessed as the works of an ironic primitivist rather than the tracts of a convert and latter-day monarchist, it is no longer difficult to resolve the apparent contradictions which have been so bothersome to critics. To say that within a literary career spanning only fifteen years he turned from a sceptic to a believer, from a *revolteur* to a reactionary, is an over-simplification and misinterpretation. In the beginning he was a liberal, forward-looking critic of his times who could believe in the possibility of something better to come. At the end of his career he was a man completely disabused of his faith in the future, but one who nonetheless refused to admit the fact openly, baldly, and with finality. In some respects he resembled a person who suffers from an incurable disease and resigns himself to a palliative in order to ease the suffering and to salvage anything at all from the days which remain. Roth's disease was despair; the palliative was ironic primitivism; and what he ultimately salvaged was his own artistic being.

A proper evaluation of the later novels is important in itself, and it may also be important in pointing one of the ways which writers took through the catastrophic events of the late twenties and the thirties. Some of the more liberal among Roth's friends and acquaintances found his attitude capricious at the time, if not ridiculous, and thought he had escaped from reality into a realm which could have meaning only for himself. From the vantage of the present, however, it becomes clear that there were other writers of stature who adopted



a similar attitude. At the close of his address to the International Congress of Writers in Paris in 1935, E. M. Forster declared his position in words which Roth would certainly have understood and approved.

I am worried by thoughts of a war oftener than by thoughts of my own death, yet the line to be adopted over both these nuisances is the same. One must behave as if one is immortal, and as if civilization is eternal. Both statements are false — I shall not survive, no more will the great globe itself — both of them must be assumed to be true if we are to go on eating and working and travelling, and keep open a few breathing holes for the human spirit.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> "Der Romanschriftsteller Joseph Roth," *Preussische Jahrbücher*, CCXVII (July to Sept., 1929), 320.

<sup>2</sup> "Erinnerung an Joseph Roth," *Lichte Schatten* (Frankfurt a/M, 1953), p. 207.

<sup>3</sup> Arthur O. Lovejoy and George Boas proposed to compile a three or four volume work entitled *A Documentary History of Primitivism and other Related Ideas*. Volume I, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, was published by the Johns Hopkins Press in 1935, but succeeding volumes were never completed. In 1948 Boas alone published a companion volume, *Essays on Primitivism in the Middle Ages*.

<sup>4</sup> *Abinger Harvest* (New York, 1955), p. 66.





## GOETHE UND DAS PROBLEM DES TRAGISCHEN

KONRAD SCHAUM  
*Princeton University*

Als Goethe Ende 1797 an Schiller schrieb, daß er vor dem Unternehmen, eine „wahre Tragödie“ zu schreiben, erschrecke und beinahe überzeugt sei, daß ihn „der bloße Versuch zerstören könnte“ (9. Dez. 1797), da lagen die meisten seiner eigenen tragischen Konzeptionen bereits hinter ihm. Auch wenn er im hohen Alter bekennt, daß er nicht zum tragischen Dichter geboren, da seine Natur zu „konzilient“ sei und der „rein tragische Fall . . . von Haus aus unversöhnlich sein muß“ (an Zelter, 31. Okt. 1831), so bleibt durchaus die Frage offen, welche von den möglichen Formen des Tragischen er eigentlich gemeint hat. Wir wissen, daß er sich nicht nur gegen das düstere Fatum und die blindwütenden Leidenschaften der antiken Tragödie gewandt hat, die ihm zuweilen sogar „ekelhaft und abscheulich“ erschien und „bloß für die Niederträchtigkeit der Menschen“<sup>1</sup> da wäre, sondern daß Goethe seine eigenen Ansichten auch gegen Shakespeares Vorstellung einer aus den Fugen geratenen Welt abgrenzt. Bei den Griechen wie bei Shakespeare macht das von außen eindringende „Sollen“ die Tragödie „groß und stark“, während das innere Wollen keine unbedingte Wirksamkeit gewinnt und eigentlich nur durch äußere Veranlassungen „zum unerläßlichen Sollen erhöht wird.“<sup>2</sup>

Aber es ist gerade dieses innere Wollen, das in den Mittelpunkt der Goetheschen Gestaltung rückt und dadurch die Eigenart seiner besonderen Formung des Tragischen bestimmt. Anders als später im Drama des 19. Jahrhunderts haben die zeitlich-historischen Gegebenheiten bei Goethe keine überragende Eigenbedeutung; sie wirken nur im Zusammenhang von menschlichem Wollen und überpersönlichem Schicksal. Daher richtet sich der junge Goethe bei den Stücken Shakespeares bewußt auf jenen „geheimen Punkt . . . in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“ (XXXVI, 6). Aber dieser Punkt liegt nicht innerhalb eines gewaltsamen und „fürchterlichen“ Schicksals, das, wie im *Hamlet*, „die Menschen ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindrängt“, sondern „schuldige und unschuldige, von einander unabhängige Taten“ müssen erst in eine „unglückliche Verknüpfung“ (XVIII, 34) gebracht werden, um im Sinne Goethes als tragisch zu erscheinen. Nicht das Scheitern an sich, der „unausgleichbare Gegensatz“ (Biedermann III, 119), das Unversöhnliche und Vernichtende einer hinfälligen Welt als solches ist der Gegenstand seiner Darstellung, sondern ein auf erhöhter Ebene ausbrechender Konflikt zwischen dem im Innermenschlichen erscheinenden Sein und der unendlichen Relativität und Verwandlung des Werdens, zwischen dem, was im umfassenden Sinne ist, und dem, was im dynamischen Fortgang des

Daseins notwendig entsteht. Um aber die Gefährdung und Vernichtung eines innermenschlichen Wertes wahrhaft anschaubar zu machen, muß Goethe diesen Wert selbst erst entwickeln, da er nie mit dem Dasein selbst schon gesetzt ist, sondern sich erst auf ein Vollkommenes und Ganzes hin entfaltet, steigert und in sinnbildlicher Weise vollendet.

Darin liegt der Grund des Idealen, Affirmativen und „verteufelt Humanen“ bei Goethe, was ihm nicht erlaubt, das Begrenzende, Verwandelnde und Zerstörende anders als das Extreme, Einseitige und selbst wesentlich Begrenzte zu behandeln. Man hat in diesem Zusammenhang bedauert, daß sich Goethe nicht intensiver den objektiven Schicksalsmächten zugewandt hat, wie dies nicht nur bei den Griechen, sondern auch bei Kleist, Büchner oder Hebbel der Fall ist, daß er „das wahrgenommene Tragische nicht wahr haben, mindestens nicht wahr sagen will.“<sup>3</sup> Man übersieht dabei jedoch allzu leicht, daß mit der Idee der Vollendung und Steigerung geistig-schöpferischer Vermögen keine Trennung von der irdischen Realität gemeint ist, daß Goethe das Tragische niemals bewußt vermeidet, umgeht oder in unverantwortlicher Weise übersieht, sondern stets die wesentliche Funktion und Notwendigkeit des Tödlichen innerhalb des Ganzen zu bestimmen sucht. Es gibt für Goethe „keine transzendenzlose Tragik“,<sup>4</sup> kein völliges Ausgesetztsein an überwältigende Kräfte rein zeitlich-relativer Natur, denn die Wahrheit des Menschlichen gründet sich nicht auf die Bedingungen des äußern Daseins, sondern auf das geistige und sittliche Wollen, die Wirklichkeit des Seelischen.

Aber dieser Gegensatz von geistig-seelischem Sein und zeitlichem Dasein wird nur in vereinzelten Ausnahmefällen tragisch absolut. Ebenso selten wie die „immer sich steigernde Natur“ menschliche Schönheit hervorbringt, weil es selbst ihrer Allmacht unmöglich ist, „lange im Vollkommenen zu verweilen und dem Schönen eine Dauer zu geben“ (XXXIV, 17), ereignet sich der vollkommene und plötzliche Zerfall. Die tödliche „Übertriebenheit“ eines Werther, d. h. die „Absonderung des Sinnlichen und Sittlichen“, die Spaltung von „liebenden und begehrenden Empfindungen“ (XXIV, 159), ist für Goethe eine echte Grenzsituation, eine einmalige und individuelle Möglichkeit innerhalb der umfassenden Entwicklung, offenbart aber nicht den Charakter des Ganzen und ist nicht Ausdruck eines mit sich selbst zerfallenen Weltgeistes. Das Absolute und im höheren Sinne Reale, das in jeder tragischen Erfahrung deutlich wird, ergibt sich für Goethe aus einer prinzipiellen Verschiedenheit elementarer Daseinsmächte, aber nur insofern sie zu einer spezifisch geistigen Haltung in unmittelbaren Bezug tritt. Nur in einer vereinseitigten, extremen Grenzlage ist die Erfahrung des Ungeheuren, Paradoxen und Numinosen möglich. Der eigentliche Gegenbereich des Tragischen ist daher der des Symbolischen, in dem prinzipiell verschiedene Elemente sich miteinander verbinden, um auf ästhetischer Ebene eine „lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (XXXVIII, 266) zu vollziehen. Eine solche „coincidentia op-

positorum," die die „Geheimnisse der Natur . . . im rein geistigen Spiegel" (XXXIX, 114) zu lösen scheint, steht der tragische Einbruch des ewig Zwiespältigen und sinnlich Dunklen in unbedingter Weise gegenüber.

Sucht man den eigentümlichen Charakter des Tragischen bei Goethe näher zu bestimmen, so wird man die gewaltigen Auseinandersetzungen überpersönlicher Mächte, wie sie in Schillers reifen Dramen erscheinen, vermissen. Goethes Drama zeigt den „nach innen geführten Menschen" (XXXVI, 150), wobei auch der tragische Konflikt ganz in das Innere des Menschen hineinverlegt wird. Das bedeutet aber nicht, daß Goethe eine grundsätzliche Gespaltenheit des Menschlichen zum Ausdruck bringen wollte, sondern daß in der Konfliktsituation die Wirklichkeit des Inneren erst voll in Erscheinung tritt. Dabei leiden Goethes Helden weder an einer „starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs,"<sup>5</sup> wie diejenigen Hebbels, noch werden sie wie Büchners „Anti-Helden" kampflös von determinierenden objektiven Kräften zerrieben, sondern finden im Erleiden unausweichlicher Metamorphosen und bedrohender Verirungen immer noch die Möglichkeit, das seelisch notwendige „Wollen" auch in verwandelter Form zu vollenden. Der Ausgangspunkt des Konflikts aber bleibt die äußere Situation. „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dort hin führt, walten und herrschen," schreibt er an Schiller, „sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein" (26. April 1797). Dabei darf man diese schicksalhaft entschiedene Natur nicht mit dem verwechseln, was Goethe als das wesentlich Menschliche versteht; sie ist blind, unklar, verworren und einseitig individuell. Ihr steht weit ausschließlicher die geistig-sittliche Existenz des Menschen gegenüber, die auf keinem „Faulbett" verweilen und in keinem „Tatensturm" ihre eigentliche Bestimmung erfüllen kann.

Es bleibt durchaus unbefriedigend, dieses Verhältnis von Schicksal und Seele mit den Begriffen einer Schuld im moralischen oder kosmischen Sinne zu verknüpfen, noch entspricht es dem Goetheschen Denken, den widerstreitenden Tendenzen völlige Gleichberechtigung und relative Notwendigkeit zuzusprechen, wie es Hegel tut, der das Tragische als die dialektische Selbstentgegensetzung des Göttlichen deutet.<sup>6</sup> Goethes Gestaltung des nach Innen verlegten Konflikts enthält eine Wertung. Die einander gegenübergestellten Gestalten und menschlichen Haltungen sind nie von gleichem Rang und von gleichwertiger Bedeutung, weshalb zwischen Götz und Weislingen, Egmont und Alba, Tasso und Antonio, Faust und Gretchen, Ottilie und Eduard fundamentale Unterschiede bestehen. Gerade innerhalb der Vielfalt möglicher Daseinsbestimmungen bei Goethe erwächst die Gefahr des Verfehlens des eigenen Lebens, des Sichverlierens an die Relativität des Natürlichen, des „inneren Todes," vor dem Egmont, aber auch Werther und Iphigenie zu-

rückschrecken und der demjenigen droht, der „um der eigenen Sicherheit willen“ lebt.

Dafür ist kein höheres Weltprinzip verantwortlich zu machen. Gegen dieses Eindringen einer im Grunde wesentlich anderen, nicht-menschlichen Dimension, die im Ich selbst ebenso wie in den äußeren Zusammenhängen aufbrechen kann, ringen Goethes Helden. Ganz charakteristisch formuliert Goethe daher: „Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder minderen Notzwang, durch mehr oder minder verhaßte Gewalt“ (XXXV, 200). In diesem Prozeß der Verwandlung scheinen die Kräfte des Geistes und der Seele aufgehoben zu sein, die Notwendigkeiten des sogenannten Lebens scheinen der individuellen Entscheidung und der seelischen Haltung ihre Funktion entzogen zu haben. Aber es ist gerade das Ringen mit diesem in sich unlösbaren Schicksalsgewebe, aus dem das Besondere des Menschlichen hervortritt. Der unbedingte Bruch zwischen Geistigem und Sinnlichem läßt keine Versöhnung oder Erlösung im Irdischen zu, wohl aber kann und muß eine neue Entwicklung eintreten, wobei selbst unter Einbeziehung des Todes das ins Innere eingedrungene Schicksal gestaltet und umgestaltet wird.

Das eigentliche Problem der Goetheschen Tragik kulminiert damit in der Wirkung, die überindividuelle Schicksalsgewalten auf die Seele des Einzelmenschen ausüben und die dynamische Verwandlung vorantreiben. Damit hängt unmittelbar zusammen, daß Goethe im Grunde keine eigentlich tragischen Charaktere darstellt, sondern tragische Lagen und Situationen: ein Zuständliches, mit dem sich das Ich nie ganz identifiziert. Persönliches Verschulden, offenes Unrecht, prometheischer Trotz, unvermitteltes Streben ins Unendliche erscheint besonders beim Weimarer Goethe als etwas Trauriges und Zerrüttendes; es wird erst dann tragisch, wenn es einem wahren menschlichen Wert gegenübergestellt wird. Am Verlust seines hohen Wollens in einem stagnierenden, unfruchtbaren Leben verzweifelt Faust; später in „Wald und Höhle,“ in der Szene „Trüber Tag, Feld“ und in Gretchens Kerker ist es das Empfinden, das Gute und Vollkommene des Menschen vor dem unvermeidlichen Fortgang des Natürlichen nicht bewahren zu können, was ihn im Innersten erschüttert. Es ist auch hier nicht der Zwiespalt in seiner Seele, sondern der vom Ich aus nicht zu bewältigende Konflikt zwischen innerem Wollen und dem durch Schicksal und sinnliche Gewalten bewirkten, unauflösbaren Sollen, worin sich die tragische Erfahrung konzentriert. Im Weiterschreiten sucht er Leid und Glück, ohne aus dem *circulus vitiosus* unbefriedigten Strebens und unbegrenzten Handelns herauszufinden, ohne sich in dem unendlichen Werden und Vergehen ganz erfüllen oder ganz vernichten zu können. Das Tragische wurzelt in einem außermenschlichen, zeitlich-geschichtlichen Bereich, kann aber mit sich beständig wandelnder Intensität vom Menschen Be-

sitz ergreifen. Mit Recht ist es ganz in die Nähe des Dämonischen gerückt worden, das „durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen“<sup>7</sup> ist und jede sittliche Ordnung zerstört oder zum mindesten durchkreuzt. Goethe hat mit den meisten seiner Helden gemeinsam, daß dieses Dämonische, wie er selbst bekennt, nicht in ihm liegt, diesem unberechenbaren Prinzip wohl aber zu gewissen Zeiten „unterworfen“<sup>8</sup> ist. Das Ausschließliche und Gewaltsame, das in der „unbegrenzten Tatkraft“ der sogenannten dämonischen Menschen wirkt, ist dem Sein des Menschlichen unversöhnlich entgegengesetzt.

So dürfen wir sagen, daß das Tragische jederzeit aus den außermenschlichen Bereichen als der „fremde Stoff“ in die menschliche Seele eindringen und das „reine Wollen“ und Streben nach dem Vollkommenen durchbricht, dennoch aber an das Prinzip des Zeitlich-Augenblicklichen gebunden bleibt und daher nie die ganze Wirklichkeit vertritt. Es ist nur als eine Modalität des Ganzen, nie als dessen Wesenscharakter denkbar. Deshalb kann bei Goethe von einem intensiven Wissen um das Tragische, nie aber von einer tragischen Weltanschauung die Rede sein. Es bleibt die Möglichkeit offen, „daß das Ungeheure auch einmal heilbringend“ (IX, 335) wirkt und den Prozeß des Lebens sowie die Verwirklichung der Einzelseele fördert. So scheitert Götz, „der rohe, wohlmeinende Selbsthelfer in wilder anarchischer Zeit“ (XXIII, 239), im Behaupten seines Rechts gegen die verhaßten Gewalten, aber als „Symbol einer bedeutenden Weltepoche“ (XXV, 117) bleibt die geistig-seelische Einheit dieser Persönlichkeit im Grunde unzerstörbar. Das zeitlich-sinnliche Moment des Tragischen erlaubt nicht Versöhnung und Auflösung der Antinomien im Menschlichen, wohl aber Distanz.

In ähnlicher Weise ist auch Egmont von der Situation, dem geschichtlichen „Wendepunkt“ her bedroht, in die Verwandlung „festgegründeter Zustände“ geworfen, „die sich vor strenger, gut berechneter Despotie nicht halten können“ (XXV, 118) und in seiner ganz im Gewissen begründeten Haltung durch sinnliche und selbstsüchtige Gewalten gefährdet. Dieses Fremde, das als Sorge nur vorübergehend in sein Inneres eindringt, steigert sich an seiner „menschlich ritterlichen Größe“ (XXV, 124 f.) und persönlichen Freiheit zur tragischen Vernichtung. Aber Egmont entgeht dem „inneren Tod“, der Preisgabe der absoluten inneren Entscheidung; er wird nicht zum „Mitspieler“ Albas, zum Werkzeug des reinen Machtkampfes. Durch Ferdinand wird ihm ferner bewußt, daß er mitten in der Gewalt eines schamvollen Todes als „guter Genius“ seines Volkes an der weiteren Entwicklung der menschlichen Gemeinschaft teilnimmt. Hier ist die Trennung von Geist und Körper vollkommen, er wird „der Sorgen los und der Schmerzen, der Furcht und jedes ängstlichen Gefühls,“ um jenseits alles individuell Begrenzten „alle Bilder der Freude und des Schmerzes“ (XI, 335), d. h. das Ganze zu umfassen. Das, was Egmont war und wollte, gewinnt in der Entschiedenheit des Inneren symbolisch-mythische Kraft. Man kann dabei von einer „aussöhnenden Abrundung“ (XXXVIII, 82)



sprechen, aber im Hinblick auf das Dasein selbst wird dabei nichts vermieden oder gelöst; die tragische Hinfälligkeit des Natürlichen wird voll erlitten, kann jedoch im Sinne des Gemeinsamen menschlicher Freiheit und Liebe durchschritten werden. Dies ist nur zu verstehen, wenn die Nichtigkeit des Todes als das grundsätzlich Andere und Fremde erscheint, womit der Mensch nie vertraut werden kann. Die „tragische Potenz“ des Sinnlichen, Individuellen, Zeitlichen bleibt für Goethe in rätselhaft wechselnder Weise von der „idealen Potenz“ des Geistigen geschieden.

Wie sehr es Goethe darum geht, das wahre Verhältnis des Menschen zu den unbegreiflichen, numinosen Mächten zu kennzeichnen, wird auch an der scheinbar so „untragischen“ Iphigenie deutlich. Wenigstens in einer Situation erfüllt die tragische Erfahrung ihr Inneres: zwischen dem klugen Pylades und dem „verworrenen“ Orest erwächst ihr die Gefahr, die Reinheit ihrer Seele und damit den Bezug zur Wahrheit, d. h. das „Bild der Götter“ zu verlieren. Auch hier steigt Sorge, Angst und Verzweiflung in ihr auf. Nur unter Einbeziehung der persönlichen Vernichtung und in der Teilname an dem geistig Gemeinsamen der „reinen Menschlichkeit,“ nicht aber durch das rationale Kalkül des klugen Realisten, wird das „irdische Gebrechen“ überwunden. Goethe sagt damit nicht mehr, als daß das spezifisch Menschliche über den determinierenden Ablauf des Werdens und Vergehens hinausragt, wobei allerdings die innere Entscheidung ein echtes Wagnis bleibt, das die Möglichkeit des Scheiterns einschließt.<sup>9</sup>

Tiefer erlebt Tasso die innere „Fallhöhe“ zwischen geistigen und sinnlichen Kräften. Er kann nicht im Sein verharren, muß aus seinem gewohnten und geliebten Zustand scheiden, weil wir den „harmonischen Bau des Ganzen“ (XXXIII, 61) nicht nur kontemplativ betrachten können. „Wir sind genötigt, uns ihm [dem Ganzen] hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten“ (XXXIII, 115). In diesem notwendigen Werdeprozeß erleidet Tasso eine von außen erregte, aber in der „leidenschaftlichen Neigung“ des Inneren fortgesetzten Verwirrung. Das anarchische, diskrepante Prinzip, das ihn der Nähe des Seins entreißt, entfaltet sich in ihm und vernichtet nicht nur die gesellschaftlichen Begrenzungen, sondern hebt die Wirkung seiner dichterischen Existenz zeitweilig auf. Hier vollzieht sich die Verwandlung einer in sich gesteigerten Lebensform als plötzliches, gewaltsames Scheitern und läßt grundsätzliche Antinomien zwischen Talent und Leben, zwischen geistig-kontemplativen und sinnlich-aktiven Kräften deutlich werden. Aber auch hier findet der Streit eine innere „Ab-rundung,“ indem die dämonisch-leidenschaftlichen Triebkräfte Tassos lediglich sein Schicksal, das Verhältnis zwischen seiner einmaligen Individualität und den äußeren Umständen gefährden, nicht aber den Grund seines Wesens, das „Gesetz, wonach er angetreten.“ Er leidet an dem prinzipiell Anderen Antonios wie Faust durch Gretchen, Egmont durch Oranien, Ottilie durch Eduard leidet, aber die untrennbare Polari-

rät des Verschiedenen ist in beständiger Wandlung begriffen, vernichtet und gestaltet, löst und bindet in unablässiger Folge. Tasso ist am Ende alles dessen beraubt, was sein „Leben“ ausmacht, er besitzt aber wie zuvor das von Gott stammende Vermögen des dichterischen Geistes, „zu sagen, wie ich leide.“<sup>10</sup> Hier wird keine Schuld, kein absolut Böses und Gutes gegeneinander abgewogen; es geht um das grundsätzliche, schicksalhafte Verhältnis von individuellem und allgemeinem Dasein, wie es das Bild von Woge und Fels andeutet. Der Tod selbst hat als rein physisches Phänomen hier keine zentrale Bedeutung. Das Erschütternde ist die Erfahrung, daß es in der Welt keine Unabhängigkeit im Seelischen, keine absolute Freiheit und ungestörte Nähe zum Idealen und Erhabenen geben kann, oder, wie es Faust empfindet, „daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird“ (XIII, 141). Dasselbe spricht uns aus dem grenzenlos dynamischen Flug Euphorions an, mit dem die zeitentrückte Traumschönheit Arkadiens plötzlich vergeht. Wie eine erklärende Zusammenfassung tragischen Erlebens erscheint auch die Tagebuchaufzeichnung Ottilies: „Alles Vollkommene in seiner Art muß über seine Art hinausgehen, es muß etwas Anderes, Unvergleichbares werden“ (XXI, 225). Schicksalhaftes Müssen und menschliches Wollen liegen in ewigem Streit miteinander, ohne sich ganz von einander zu trennen.

Auch der alte Faust sieht den unbedingten Willen gerade von dem Bereich her begrenzt, den er nicht anerkennt und aus seinem Besitz verbannen will. Mit Philemon und Baucis vernichtet er den seelischen Bezug zum Göttlichen, die Kräfte der Kontemplation und des Gewissens. Aber aus dieser Vereinseitigung in der reinen Ausübung seines gewalttätigen Strebens fühlt er auf ironische und groteske Weise die Verwandlung „in garstigem Wirrwarr netzumstrickter Qualen“<sup>11</sup> unaufhaltsam eintreten, die sich mit dem Erscheinen der Sorge dann endgültig vollzieht. Die Sorge macht ihn äußerlich blind und nimmt den Tod voraus, erschließt aber in seinem Innern „helles Licht“ und eröffnet dem Irrenden noch einmal den Aspekt des Ganzen. Hier aber kann alles Werden menschliche Formung erhalten und die schöpferische des individuellen Geistes eine durchaus positive Funktion gewinnen, auch wenn sich de facto dieses Streben nicht verwirklicht. Zwar wird Faust die Dämonen nicht los, aber im Kampf gegen das Elementare und Lebensfeindliche im Dienst einer tätig-freien Situation des Menschlichen verliert sein Wollen die starre, leidenschaftliche Begrenzung und wird zur Teilnahme an einer umfassenden, notwendigen Entwicklung. Daß diese Wirklichkeit nur in der Seele des einsamen Faust existiert, daß nur das „Vorgefühl“ und die Hoffnung auf den vollendeten Augenblick zu leben vermag, die dem magischen „Verweile doch“ unerreichbar sind, wird zur vieldeutigen tragischen Ironie. Wie weit aber die Polarität von Geist und Realität, von Visionärem und Tatsächlichem auseinandertritt, es bleibt weder höchste Erfüllung noch das „reine Nicht, vollkommnes Einerlei“ (XIV, 268), weder das Ideal vollendeter Menschwer-

dung noch das nihilistische Gefühl völliger Sinnlosigkeit. Goethe gibt keine Synthese, sondern sinnbildliche Zusammenhänge eines lebendigen Ganzen. Solange Faust existiert, wird er in diesem rätselhaften Prozeß des Ganzen weder erlöst noch zerstört, weder befreit noch vernichtet; er bleibt eine „geecinte Zwienatur“ in ewiger Bewegung zwischen Sinnlichem und Geistigem, Irdischem und Göttlichem.

Goethes Tragik steht im Dienst einer Lebensganzheit, die jedem Leiden an der Dualität menschlicher Werte und Möglichkeiten, sowie jeder zeitlich-geschichtlichen Verwandlung alles Bestehenden übergeordnet bleibt. Sie ist Abbild jener schicksalhaften Verhältnisse im Objektiven, denen wir unvermeidlich ausgesetzt sind, deren „Geist“ wir aber nicht gleichen, folglich auch nie ganz begreifen. Die prinzipielle Gefährdung des geistig-sittlichen Wollens des Menschen entbehrt des rational voll erfassbaren Sinnes, bleibt rätselhaft, paradox, ungeheuer und im Numinosen verschlossen. Alles aber dient bei Goethe dem ewigen Fortgang des Seins, an dessen „göttliche Geheimnisse“ der Mensch ebenso wenig zu rühren vermag, wie es ihm je gelingen kann, „in das Weltall Vernunft bringen zu wollen“ (Biedermann III, 228). Das letzte Leiden, das Leiden Gottes, bleibt, wie es in der „Pädagogischen Provinz“ heißt, als das „Heiligtum des Schmerzes“ (XIX, 191) den Menschen aus Ehrfurcht unenthüllt; aber dieses führt uns über das im Tragischen erfahrbare Menschsein hinaus.

<sup>1</sup> Goethes Gespräche, hrg. von Biedermann (Leipzig 1909), Bd. II, S. 254 f.

<sup>2</sup> Goethes Werke, Jubiläums-Ausgabe, Bd. XXXVII, S. 43 f. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

<sup>3</sup> H. Weinstock, *Die Tragödie des Humanismus*, 3. Aufl. (Heidelberg 1956), S. 253. Vgl. dazu auch die Arbeiten von R. Fetsch, „Goethe und das Problem des Tragischen“, *Goethe-Jahrbuch* 4 (1917); Chr. Janetzky, „Goethe und das Tragische“, *Logos* 16 (1927); Fr. Sengle, *Goethes Verhältnis zum Drama* (Berlin 1937); H. U. Voser, *Individualität und Tragik in Goethes Dramen* (Zürich 1949); Benno v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 2. Aufl. (Hamburg 1952), bes. S. 77 ff.

<sup>4</sup> K. Jaspers, *Von der Wahrheit* (München 1947), S. 925.

<sup>5</sup> Fr. Hebbel, *Sämtliche Werke*, hrg. v. R. M. Werner (Berlin 1904), Bd. XI, S. 4.

<sup>6</sup> Hegels *Sämtliche Werke*, hrg. v. H. Glockner, Bd. XIV, S. 528 f.

<sup>7</sup> Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 21. Aufl. (Leipzig 1925), S. 373.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> Die vor allem auf *Iphigenie* gestützte These Erich Hellers (*The Disinherited Mind*, London, 1952, S. 29-49) von der Vermeidung der Tragödie oder eigentlich von der Unfähigkeit Goethes, eine Tragödie zu schreiben, geht zu normativ von den bei Sophokles und Shakespeare gewonnenen Formen der Tragödie aus, nicht von den in Goethes Dichtung selbst angelegten Möglichkeiten des Tragischen.

<sup>10</sup> Jub.-Ausg. XII, 220; grundlegend ist hierzu: W. Rasch, *Torquato Tasso. Die Tragödie des Dichters* (Stuttgart 1954).

<sup>11</sup> Jub.-Ausg. XIV, 263; vgl. hierzu vor allem die Arbeit von H. Jaeger, „The Problem of Faust's Salvation“, *Goethe Bicentennial Studies* (Bloomington, 1950).

## BOOK REVIEWS

Ludwig Tieck, "Der Heilige von Dresden." Aus der Frühzeit der deutschen Novelle.

Von Marianne Thalmann. *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge* 3 (127). Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1960. 194 pp. DM 24.00.

Together with Professor Thalmann's earlier study, *Ludwig Tieck, Der romantische Weltmann aus Berlin* (Bern, 1955), this new book provides a balanced and nearly complete appraisal of Tieck's literary creation. The emphasis on fantastic tales in the first work and on prose narratives written after 1800 in this one makes possible a more unified perspective in each instance at the cost of treating just a few of the longer works (e.g., *William Lovell*, *Octavianus*, *Fortunat*) in a somewhat more incidental fashion than their relative importance might justify. In each volume also the critical analysis is combined with enough material on Tieck's life and his cultural-social environment to place his literary personality in proper perspective. Although the biographical chapters constitute only a small part of the text, they account in important measure for those special characteristics of Tieck's artistic creation which, not satisfactorily explained before, had given rise to serious misconceptions in the canons of literary history. Here as in the earlier volume Professor Thalmann's correction is, so to speak, symbolized in the subtitle. The author of the *Novellen* and of *Vittoria Accorombona* was neither a flat, dessicated rationalist who had deserted the cultural ideals cherished in his youth nor the carping satirist of a new society he could not understand; rather had a hard-won personal maturity and the ripening and mellowing of his literary and critical inclinations made him worthy to represent the best of the hallowed traditions of the romantic era — the faith in a transcendent reality and the insistence on a sense of wonder and on the primacy of creative imagination — to a new generation and a new society from which he felt compelled to remain aloof. He understood it and could present it with images of itself reflected in artistically valid form from the richer perspective of the preceding era; but because he could not accept the values and norms of the new society, it saw in him a kind of sacred anchorite — "der Heilige von Dresden," as a younger contemporary put it — although his outward contacts with the cultivated world as dramaturgist, leading figure of artistic salons, and even tourist attraction were more lively than ever.

The continuity between Tieck's romantic creation of the late 1790's and the work of the last half century of his life, occasionally pointed out by earlier critics, is conclusively demonstrated in this study. The initial chapter, "Ziebingen," discusses the last tales of the romantic collection *Phantasia* as a transition between the *Volksmärchen* and the *Novellen* along with the elements of social continuity and personal growth operative in this crucial period of Tieck's life: the contacts with the *Junkertum*

of his native Mark Brandenburg, a social and cultural order that was aging but still seemed healthier than the new society of the Industrial Revolution, and the one deep and lasting emotional attachment of Tieck's lifetime, the love for Henriette von Finkenstein.

The second and seventh chapters are devoted to an analysis of narrative form and style. In spite of significant variations and modifications, one essential pattern of an outward frame and a main central section is discernible throughout the *Novellen*. The frame — sometimes multiple, as in the brilliantly executed *Das alte Buch* — tends to be linked with every-day reality or commonplace literary convention; it provides the "unprecedented occurrence" which Goethe considered characteristic of the *Novelle*. The nucleus is devoted to the more serious thematic concerns of the given story. It may be presented in retrospect, unfold on a supernatural plane, or take the form of a kind of symposium between the characters. The juxtaposition of the lightly conceived frame and the more serious nucleus afforded an ideal means of presenting those ironic contrasts between jest and earnest, the grotesque and the sublime, the mundane and the ideal which had been favored by Tieck since his romantic youth; it could now also embody the metaphysical contrast between timeless essence and its imperfect embodiment and consequent annihilation on the transitory plane of "real nothingness," the philosophical interpretation of human experience which the mature Tieck adopted from Solger.

The intervening chapters classify the *Novellen* into four groups according to their thematic content: "Rural Nobility and Soldiers of Fortune," "Faith and Superstition," "Der unwissend Gläubige" (Hamann's term for the attitude of the Socratic genius to the objective world, applied here to artistic imagination), and "Provincials and Rogues." The fourth classification deals with the same essentially social theme as the first but at a time when it was no longer possible for Tieck to view either alternative positively. The third and fourth classifications transcend nineteenth-century society to deal with the universal and timeless concerns of religion and art.

The last chapter is devoted to Tieck's full-length historical novel *Vittoria Accorombona*. It demonstrates the meaningful structure of this work, clarifies Tieck's concept of historical narrative, and finds the ultimate meaning of the novel and its heroine in "Resignation, . . . Hingabe an Gott, an die Begebenheiten, die uns geschehen."

The volume is illustrated with two photographs: one of a bust of Tieck made by his brother, the sculptor, in 1836, and one of a letter Tieck wrote in 1829. The apparatus at the end consists of the list of four series of *Novellen* with their individual dates, an index for the *Novellen*, and one for other names. Although there are relatively few typographical errors, two of them are annoying because of their consistent repetition: "Salvator Rossi" and "Pietro von Albano."

Marianne Thalmann has given us a definitive study of the prose narratives of Tieck's mature years; and their artistic stature unquestionably gains from her penetrating, sensitive, and sophisticated analysis. Some readers may still have questions concerning the ultimate measure



of Tieck as a man, a critic of society, and a creative writer. At the end of her second chapter Professor Thalmann identifies the unifying theme of all Tieck's *Novellen* as "das Abenteuer des alternden Menschen in seinen Begegnungen mit der Unrast eines fortschrittlichen Jahrhunderts und notwendigerweise auch die Auseinandersetzung dieses einzelnen mit den wertsetzenden Kräften einer Gesellschaft, die in einem Umbruch begriffen ist, den er selbst nicht mehr mitzumachen gedenkt, für dessen Existenz er sich aber mitverantwortlich fühlt." Does not the detachment of the aging Tieck appear somewhat sterile compared with that of a timeless genius like Aristophanes or Cervantes, or even with a figure of more modest proportions like Mörike? Does not Tieck sometimes interpret the ironic philosophy of Solger to mean that every unqualified commitment is *ipso facto* spurious? Does the discreet and sensitive resignation with which Tieck kept two wives and his daughters by one of them together under the same roof for a quarter of a century really testify to his growth and deepening as a human personality? Does not Tieck prefer the character who incurs guilt in a spirit of tired resignation (Vittoria) to the one who does so through intense conviction (Cavalier in the *Cevennen*)? However such questions are to be answered, the very fact that this new investigation by Marianne Thalmann helps us to see them as fundamentally one is of itself an important positive contribution.

University of Washington, Seattle.

—Raymond Immerwahr

**Geistliche Dichtung des 12. Jahrhunderts: Eine Textauswahl.**

Herausgegeben von Peter F. Ganz. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1960. 110 pages. DM 7.80.

Peter F. Ganz, of Westfield College, University of London, has prepared this edition of early Middle High German religious poetry for the use of students of medieval German Literature. It is printed as one of the Schmidt Verlag's *Philologische Studien und Quellen*, but with no identifying serial number. The texts represented are: *Das Aneenge*; Priester Arnold: *Von der Siebenzahl*; the Millstätter *Physiologus*; and Werner vom Niederrhein: *Di vier Schiven*.

There is something like 17 percent of the *Aneenge* [Wiener Hs. Nr. 2696], more than half of Arnold's poem [Vorauer Ms. 276], about a third of the *Physiologus* [Klagenfurt Cod. VI/19], and pretty well all of Werner vom Niederrhein's allegory of the four sheaves [= Wheels, discs]. These texts are well printed and the lines are numbered in accord with the numbering of the older editions, so that cross-reference is easy. The Ms. pagination is indicated throughout.

Each selection is preceded by a succinct (2 to 3 pages) prefatory notice, telling about the Ms., the editions, the critical literature concerning the poem, the language, the poet, and his work. On pages 77-108 there are notes on the difficult lines and citations of sources, and other critical comments. On pp. 109-110 there is a list of words with their meanings. This list includes only rare words or words not listed by *Lexer*.

Certainly, as the editor observes, the major value of the study now

of such religious poems as are represented in this collection is in the increased understanding by the reader of the implications otherwise easily overlooked in the study of the classic courtly poetry of the *Blütezeit*. This is literature of the symbol, of allegory and anagoge, of numerological mysticism. It is not likely that these works were much read outside the monasteries where they were produced, but the mysticism and the allegory were part of the intellectual niveau of the age.

The publication of these texts at this time represents a confidence in our future which this reviewer finds magnificent.

University of Wisconsin.

R-M. S. Heffner

**Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und essayistische Werk Georg Kaisers: Eine historisch-kritische Bibliographie.**

Von Wolfgang Paulsen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960. 184 pages. DM 15.80.

Professor Paulsen, who several years ago wrote an informative and enlightening book on Expressionism, has now published some of the results of a long critical and bibliographical association with the work of Georg Kaiser. It is probably correct to assume that the interpretive part of this volume grew out of the bibliographical studies. Having established, as accurately as possible, the chronological sequence of Kaiser's works, both in manuscript and printed form, the author has proceeded to review, in fairly general terms, all of Kaiser's dramatic production. In so doing he hopes to throw new light on certain aspects of the plays and to correct several misconceptions which have been widely accepted since Diebold stamped Kaiser as "der Denkspieler."

The book consists of four parts: "Das Problem," "Das Werk," "Tradition und Geschichte," and the bibliography. As Paulsen sees it, the problem with which we have to contend is that of having to re-discover the way into Kaiser's poetic world. Older methods and their conclusions are no longer valid; what may have held good prior to 1933 is now highly questionable; Kaiser is far more than the representative of the best in expressionist drama. If, Paulsen asserts, one can penetrate the screen which Kaiser set up around himself, one finds that his world is "der Raum der reinen und gelungenen Menschlichkeit und damit des Lebens selbst." All that he wrote before he discovered this world is preliminary experimentation.

Professor Paulsen leads us from Kaiser's first lyric-dramatic effort, *Schellenkönig*, reminiscent of both Hofmannsthal and George, through the early drafts, sketches, and exercises which follow Wedekind and Hauptmann, through the comedies up to 1910. He regards all these as "Vorstufe," most of it unsuccessful, because Kaiser saw comedy primarily in incidents and situations, seldom in man himself. It is not until we come to *König Hahnrei* and *Die Jüdische Witwe* that we see the human, even humanizing, element behind the comic. Beginning with these plays, Paulsen seeks to trace "menschliche Möglichkeiten," as they are expressed, more often than not in paradoxes, in Kaiser's plays. This

often tortuous path leads eventually to Kaiser's acceptance of fate in the Greek sense, as illustrated in his last works.

As the author admits, his task was difficult, since Kaiser's development, although consistent and organic, was a zig-zag one. Again and again he seemed to return to early themes and methods, but this too was experimentation. With *Die Bürger von Calais* his struggle to discover an appropriate dramatic form comes clearly into view for the first time, but the first of the great expressionist plays, *Von morgens bis mitternachts*, precedes it "entwicklungsgeschichtlich." Kaiser, however, followed the expressionist line only for a relatively short time, partly because it did not give him the freedom he looked for, partly because he had in earlier work anticipated some expressionist tendencies. What he achieved in the so-called expressionist plays was primarily a feeling for form.

There follows then a bewildering succession of plays, "das Genießen der eigenen Kräfte," as Paulsen puts it, a variety of themes and treatments which bear little or no relationship to one another. Of these, *Oktoberfest* is the most important, since it marks another turning-point for Kaiser, to a dramatic character who is driven by his beliefs toward a goal which is not of this world.

Many of the other later plays are expressions of Kaiser's political perspective. Particularly in *Der Soldat Tanaka* does Professor Paulsen see "den Sieg des humanistischen Gedankens über alle materialistischen Begrenzungen." (In this connection he refutes rather convincingly the argument of this reviewer in an article of some years ago.) There are also some provocative and novel ideas in what Paulsen has to say about Kaiser's interest in the figure of Napoleon as a vehicle for his political thinking.

The third section of the book is more successful than the first two. In determining Kaiser's place in German literature, Paulsen sees him as "geschichtsfremd." He relates him to Hebbel, Nietzsche, Kleist, and Büchner rather than to Schiller, although he sees relationships and not influences. In his best plays Kaiser, like his great predecessors, is "auf dem Weg zum Menschen," and thus can be firmly placed in "der humanistisch orientierten und die große Form anstrebenden deutsch-klassischen Literaturtradition."

Professor Paulsen has built up several convincing arguments, but this reviewer must admit, in all humility, that it is difficult to follow the line of development which he traces. The transitions from one aspect to another are often not clear, and the complex method of relating both early and later works to the various perspectives forces one to keep referring to passages already read. One has the feeling that the author has attempted to say too much in too few pages. For instance, he mentions several themes or motifs which appear frequently in Kaiser's plays: misunderstanding, the lie, the trial, the artist. All of these are too briefly treated.

The bibliography, relating manuscripts to publications, is one of which the compiler can be proud and for which we can be grateful. It relies to a large extent on one drawn up by Hans Fritze in an unpub-

lished Freiburg dissertation: *Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers* (1955), but has been corrected and brought up to date. It appears to be extraordinarily complete, despite the lack of co-operation of the Kaiser-Archiv. No translations or critical works are included, since the author did not feel that they were pertinent to his purpose. As far as this reviewer knows, it is the only such bibliography presently available, and will be of great assistance to a variety of scholars.

Professor Paulsen has indeed approached Kaiser in a new way. He is more modern than Diebold, less concerned with an exaggerated emphasis on one or two points than Fivian, more perceptive, if less precise, than Kenworthy. For the first time an attempt has been made to look at Kaiser's dramatic development as an organic whole. One may disagree with some of the conclusions, especially those concerning the *Griechische Dramen*, but the book is nevertheless the beginning of a fresh approach to a highly complex writer.

University of Kansas.

—Ian C. Loram

**Festschrift for John G. Kunstmann: Middle Ages, Reformation, Volkskunde.** *University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures*, No. 26. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1959. 224 pp. Paper, \$6.00.

The *Festschrift* for Professor John G. Kunstmann on the occasion of his 65th birthday is a fitting tribute to a scholar of his breadth and accomplishments. The contributors of the twenty articles are representatives of universities scattered over the east, west, south, and central states, in addition to one each from Canada and Germany. Framed by linguistics in the fourth and folklore in the twentieth century, the time period in the main, however, covers the tenth through the sixteenth centuries. The problems are satisfactorily dissimilar. — This review does not attempt a critical analysis of the articles, which are of varying significance, but is rather a brief, informative summary. Titles have been omitted and there is a slight deviation from the sequence of the Table of Contents to allow for divisions, grouping by countries, and chronology within such grouping.

The earliest problem in point of time concerns itself with the passage *þu is sa qimanda* ("Art thou he that should come?" (Matt. 11.3; Luke 7.19, 10), which occurs three times in the Codex Argenteus. Oscar F. Jones does not hold with either Streitberg's or Schulze's interpretation that Gothic *þu* in this question is a contraction of *þu* and the enclitic *-u*. He points out "that the interrogative particle did not have non-syllabic variants" (p. 208), and that it would therefore be simpler "to think of these passages as accompanied by intonation patterns capable of signalling interrogation without extraneous aid" (p. 211). Jones advocates acceptance of manuscript readings "at their face value," instead of making "them agree with preconceived opinion as to what does or does not constitute correct usage" (p. 212).

The second linguistic inquiry was made by Frithjof A. Raven, whose

intensive investigation into Old High German weak verbs leads him to state that, in spite of the tremendous drift of verbs from the numerically small third weak conjugation to the first, this class continued to be somewhat productive and to survive until about 1060 due to a "specific type of intransitive function, namely, the *inchoative-ingressive* aspect peculiar to this conjugation" (p. 215).

Forasmuch as there are still many *Waltharius*-problems engaging present-day scholars, it is not surprising to find two articles in the *Festschrift* devoted to this epic poem. Edwin H. Zeydel reviews the research to date on the questions which "concern the authorship and, connected with it, the date and place of composition, as well as the sources upon which it depends" (p. 22), then arrays the evidence and, in logical sequence, agrees with or refutes certain findings and finally brings his own arguments to bear upon the questions, neatly, succinctly, and, one might add, quite plausibly. His conclusions are that Ekkehard I did write the *Waltharius*, not as a boy, however, but at the age of 21 or 23 (p. 30), that he was already quite "expert at composing Latin verse" (p. 33), that he produced his poem "to supply reading for the schools" (p. 33), and that Ekkehard IV's statement about his correcting the Latin of the *Waltharius* is suspect, because Ekkehard IV "is unreliable in general and twists the truth to suit his purpose" (p. 30). Zeydel reasons that the Geraldus of the "Prolog" was most probably the teacher of Ekkehard I, who sent the poem to the Bishop Erckambaldus, and that, as the latter had "asked for the work by author" (p. 32), no further reference to the author's name was necessary in the "Prolog."

In the other "*Waltharius*-discourse George Fenwick Jones scrutinizes the subject of honor as a "possible clue for judging whether the tenor of the poem is more classic or Germanic" (p. 2). He finds it weighted a bit more on the Germanic side, for, although the use of the word differs little from that in the Latin classics, "it is stressed more intensely, is specifically associated with women, and is contrasted with wealth as an incentive to manly deeds. It is . . . associated with the keeping of feudal and friendship-pacts and with the vengeance of insults" (p. 17).

From the tenth century we jump to the last half of the thirteenth, to Heinrich von Meissen, called Frauenlob. Stuart A. Gallacher deduces that the poet's bits of wisdom are fruits of his environment. This can be ascertained from the "cript" expressions, which are to be found in diversified forms: in rhymes (the largest number), in contrasts, in the use of the correlative *je - je*, and, less frequently, in simile, personification, and word play (pp. 48-50). There is "a homely, everyday philosophy" (p. 54) "based on life in general and on its colorful, varied aspects" behind much of the phraseology, which, together with Frauenlob's "astute observations" (p. 53), conveys a sharpened portrayal of the basic ideas of his period.

In the fifteenth century we come across two investigations treating of humanists. Lewis W. Spitz explores the effect which Ficino's *Theologia Platonica* had on three German humanists, Mutian, Celtis, and Reuchlin. Ficino, a Florentine humanist and ordained priest, "was in-



terested in exploiting the Platonic and Neoplatonic philosophies in the interest of a constructive theology" (p. 120). Mutian was deeply impressed by the new ideas, Celtis, who knew Ficino personally, found "a philosophy closely attuned to his poetic spirit" (p. 125), and Reuchlin, who had met Ficino on his first visit to Florence, was stimulated by his thoughts, then acquired an interest in the Cabala through Pico, another Florentine humanist, and was thus led into new paths of speculation. After Spitz's detailed analysis, the reader has been persuaded to agree with him, when he sums up his findings: "In Mutian, Celtis, and Reuchlin the presence of the *Theologia Platonica* in varying degrees is unmistakable. There is the greater inwardness and individualism, the spiritualization of the sacramental system, the emphasis on wisdom (*sapientia*), and the attendant universalism, as well as the distinctive Neoplatonic nexus of ideas and characteristic terminology in the areas of theology, anthropology, and cosmology" (p. 130).

The other study is by Murray A. and Marian L. Cowie, who think that Rudolph Agricola and Peter Schott proved by their lives that "humanistic studies develop the individual into a well-balanced, cultured, harmonious personality" (p. 142). They print two letters and an elegiac "which throw light upon the relations between the two men" (p. 142). All three items were written by Schott, the younger of the two, during the last year of Agricola's life, and give expression to the deep love and admiration which he felt for Agricola. To a certain extent the translations which the Cowies offer and the mood of the poem reflect the elegance of the Latin style.

Despite four different editions, the method of dividing Schernberg's *Spiel von Frau Juten* (1480) into segments of action has never been discussed. For this reason James E. Engel shows that "nine narrative, general statements stand out from the true, specific stage directions," for "they describe large segments of the action and summarize the events which follow them" (p. 102). He infers that since these "serve an expository and explanatory function more useful to the audience than to the actors" (p. 105), they were probably read to the audience and were definitely intended to divide the drama into segments of action.

Next we enter the sixteenth century. Eli Sobel adds a note to the Tristan and Isolde scholarship by calling attention to and reproducing Hans Sachs' hitherto overlooked sixth *Meisterlied*. "Das ent Herr tristrancz," which, unlike the other five *Meisterlieder* on Tristan and Isolde, was written after the poet's seven-act *Tragedia . . . von der strengen lieb herr Tristrant mit der schönen königin Isalden*.

Berthold L. Ullman considers the main sources for Joseph Lang's original octavo work, *Loci communes sive florilegium rerum* . . . (ca. 1598). This book consists of a large number of Latin quotations arranged according to topics under nine headings dependent upon origin: Bible, Church Fathers, etc. Ullman traces the sources for each of the nine classifications, but comes to the conclusion that whereas Lang "may have consulted the ancient authors in the editions mentioned, it is clear that he took at least part and probably all of his material second hand" (pp. 191-2).

As an interlude between problems we read with delight the two tales from Middle Low German manuscripts of Hermann Körner's *Weltchronik* which Carl F. Bayerschmidt brings to us. (Körner was a Dominican monk, 1365-1438.) These tales, even though not the best, as Bayerschmidt says, are related so realistically and naively that the reader, like those monks of long ago, is just sure the devil has been at work, because of the "vulem stanke" (p. 63).

Leaving Germany and going to Spain, we learn that John Esten Keller thinks it was King Alfonso X (1252-1284) who "laid the foundations" (p. 81) of the decline of the cult of St. James, the Patron Saint of Spain. Keller calls attention to the fact that among the 400-odd *Cántigas de Santa María*, a compilation of miracles of the Virgin, there are songs which extol the miracles of the Holy Virgin at Villa-Sirga and belittle those of St. James at the shrine in Santiago de Compostela by relating stories of persons whose prayers went unanswered at Compostela, but who, when taken to Villa-Sirga, were completely healed. Since King Alphonso had the book of *Cántigas* written in the Virgin's honor, and since many scholars surmise that he himself may have been the author of some of the songs, Keller's assumption seems well founded.

On to France and Urban T. Holmes, who would add a knowledge of numismatics to the criteria used for dating manuscripts of French fabliaux more precisely. To illustrate his point he cites, among others, a Norman tale, "Le prêtre et Alison," which reflects the money situation "of about 1200 or even earlier" (p. 40), whereas some scholars "have tried to place this fabliau in the second half of the thirteenth century" (p. 144).

Robert W. Linker invites inspection of another side of Charles d'Orléans' poetry, a side that is "deeply expressive of his personality" (p. 95). It seems that Charles was interested in medicine and in medical books, and that he used medicine as poetic material. Linker found that beginning with 1435 medical references appear in ever increasing frequency.

Crossing over into England, but still keeping one foot in France, we come to John H. Fisher's offering. By collating *The Tretyse of Loue* (an English compilation of 1493 based on a French version of the thirteenth century *Ancrene Riwe*, the original language of which now is accepted to have been English) with the French texts of the *Ancrene Riwe* from two manuscripts, and with both an English and a Latin text as controls, Fisher seeks to answer two questions concerning the *Ancrene Riwe*: One, was there a third independent translation into French, and two, could the *Tretyse* based on the *Ancrene Riwe* have been made in the Low Countries? His collations yield the result that "there were apparently only two translations of the *Ancrene Riwe* into French" and that "all of the translations and retranslations were evidently made in England" (p. 68).

Back on the continent we pick up some interesting information about the Sorbonne. In order to complete the brief history by Keussen and Van de Ven of the founding of certain *bursae* for members of the English-German Nation, Astrik L. Gabriel made use of manuscript

material published after the completion of those studies and also of passages from the *Liber priorum Sorbonae*. Gabriel discovered that the foundation of three fellowships for the Sorbonne, which Johannes Hueven de Arnhem had established in his will in 1452, "failed to materialize, because the testator had not consulted the Statutes" (p. 89) of that College. The account of the futile negotiations extending over more than thirty years reads as if it were a saga of modern-day legal technicalities. The foundation was never established at the Sorbonne and in the end the fellowships were transferred to the University of Cologne, for which Johannes Hueven had similarly set up a foundation in his will for the support of five students in the Faculty of Arts.

Of particular interest to the Folklorist are the following three articles. Theodore Silverstein points out that, although the relevant parts of an English brontological treatise of the late fifteenth century are similar to a portion in the Latin *Summa astrologiae iudicialis*, by a fourteenth-century astrologer, John of Eschenden, this cannot have been the direct source. Eschenden himself drew on the pseudo-Hermetic *De vi principii rerum* of the twelfth century, but the original, of which the English thunder-treatise "is a fairly literal translation" (p. 137), is unlike Eschenden in that it follows "a superior descent of texts" (p. 137).

Wayland D. Hand tells us that the "Copy of a Letter Written by Jesus Christ," which was recovered in North Carolina, is a rare item, for there are few such letters in this country "deriving from English sources" (p. 204), and this particular one "fills an important gap in our knowledge of this curious phenomenon of folk religion" (p. 206).

Joseph Rysan introduces a strange, mythological parallelism between Luther's and Hitler's Germany. One is puzzled at the author's calling the German Reformation a "fifteenth-century" crisis (pp. 177, 181).

Amidst the many English articles it is also a pleasure to come upon a discussion entirely in German by Helmut Motekat. He considers the Prussian Duke Albrecht in his role as a poet of the Reformation and portrays him as a ruler for whom politics and religion were one, who had accepted the Reformation from inner conviction, and who, in spite of worries, cares, disappointments, and the bitter loss of his beloved wife Dorothea, could still say, "Was mein Gott will, das geschieht allzeit" (p. 173). It is only if one understands the man Duke Albrecht that one can understand his hymns, for they are not only imbued with his decisive personality, but above all make manifest his deep personal belief in God. As we follow the hymns, some of which Motekat shares with us, over a period of twenty years, we note an ever greater urgency in the matter of salvation for the souls of Albrecht's subjects, as well as for that of his own soul, and an unshaken faith that God will hear his prayers. As Motekat says, four hundred years have passed, since this great ruler lived; the face of the world has changed; but the relation of man to the ultimate questions has not altered and the promise to be found in Duke Albrecht's words: "Zu helfen den ist er bereit, / die an ihm glauben feste" (p. 174) still holds.

Now, as we come to the end of the *Festschrift*, we are glad that the friends and colleagues of John G. Kunstmann saw fit to honor him in this manner, for through their well-written and learned contributions they have enriched, stimulated, and challenged a vast miscellany of other scholars as well.

*Indiana University.*

*—Frances H. Ellis*

## TABLE OF CONTENTS

Vol. LIII

March, 1961

Number 3

More Light on Kafka's "Landarzt" / Herman Salinger .....	97
Die Ur-Frühe: Zum Prozeß des mythischen "Bilderns" bei Mombert / Jost Hermand .....	105
Joseph Roth, Ironic Primitivist / Ward H. Powell .....	115
Goethe und das Problem des Tragischen / Konrad Schaum .....	123
Book Reviews .....	131

## FILMS from GERMANY

Now AVAILABLE in 16mm

German Dialogue with English Subtitles — For School and Club

ARE YOU USING GERMAN LANGUAGE FILMS? Many Educators Find The Showing of Full-Length Films Excellent to Spark a Lively Class or Club Project.

DES TEUFELS GENERAL  
DIE BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL  
DER HAUPTMANN VON KOEPENICK (in Color)  
DIE DREIGROSCHENOPER

... PLUS 17 other titles, are listed in the new Brandon Price List.

**"Motion Pictures for Foreign Language Instruction"**

**FREE!** A limited quantity of this list, containing films listed, identified and graded in the official Materials List for teachers of foreign languages, published by the Modern Language Association of America.

Offer expires May 15, 1961

**BRANDON FILMS, INC.** Dept. M, 200 West 57th St.  
New York 19, N.Y.

*Of interest to first-year  
students of German*

## **ELEMENTARY GERMAN**

Erika Meyer

Erika Meyer has written a skillfully organized German grammar with a concise statement of grammatical principles presented in an unusually practical order, and supplemented by highly efficient exercises. Grammatical principles accompanied by appropriate illustrations are given at the beginning of each chapter. Rules for writing and speaking are stated as simply and definitely as possible and no attempt is made to cover minor irregularities which are better presented at the intermediate or advanced level.

141 pages

\$2.90

## **GERMAN ONE, A CULTURAL APPROACH**

Josef K. L. Bihl, Wayne State University

GERMAN ONE offers a sound background in reading, writing, and speaking, and provides an extremely thorough coverage of German grammar. Sixteen lessons, each with its own reading text, grammatical explanations, and assignments, can be completed in one semester.

291 pages

\$4.50

## **A MODERN COURSE IN GERMAN**

C. R. Goedsche, Northwestern University, Sten Flygt, Vanderbilt University, and Meno Spann, Northwestern University

Combining a variety of reading material, grammatical explanations, and exercise and practice materials, this text guides the beginning student toward independence in his use of German.

424 pages

\$5.25



*Houghton Mifflin Company*

BOSTON · NEW YORK · ATLANTA · GENEVA · CH · TORONTO · MONTREAL



## *Tracing the development of German Literature . . .*

### **GERMAN LITERATURE SINCE GOETHE**

Edited by Ernst Feise, Professor Emeritus, The Johns Hopkins  
University, and Harry Steinhauer, Antioch College.

This excellent anthology — the first of its kind — offers the student an introduction to German literature written and published since Goethe's death, that is, from the end of romanticism to the present. The texts selected represent all the major genres and include as well, illustrative material for the political, social, and intellectual background of the period. The aim of the editors has been to offer enough of each author to permit the reader to acquire a feeling for the equality of his achievement. Accordingly, they have included whole dramas and enough lyric poetry to give the student a picture of the poet's development and his place in the history of German literature.

### *The text features:*

- a general introduction (in English) to each volume
- biographical and critical essays preceding the works of each writer
- footnotes explaining difficult or unusual words or expressions
- a general vocabulary available in a separate pamphlet

Complete — 803 pages .....	\$8.00
Part One — The Liberal Age (1830-1870) — 408 pages .....	\$4.75
Part Two — An Age of Crisis (1870-1950) — 395 pages .....	\$4.75
General Vocabulary — 60 pages . . . Paper covers .....	\$ .60



**Houghton Mifflin Company**

BOSTON NEW YORK ATLANTA CINCINNATI CHICAGO DALLAS



**Important**

**March**

**Publications**

## **MODERNES DEUTSCH**

### **Eine Wiederholung der Grammatik mit modernen Autoren**

By ERNA KRITSCH, Douglass College. This new text, written entirely in German, provides a review of grammar for second-year college students. To illustrate the grammatical points under discussion, each of the seventeen lessons contains a small unedited but annotated sample of prose by an acknowledged stylist of twentieth-century German. Throughout the book, emphasis is placed on the basic technical and scientific as well as the literary vocabulary of modern German. Varied and ample exercises, which stress the constant repetition of basic sentence structures, are included in each lesson.

215 pp., illus., paper

### **Rainer Maria Rilke's**

## **EWALD TRAGY**

Edited by INGE D. HALPERT, Columbia University. Presented in its unabridged form, this autobiographical story introduces the student of intermediate German to the great poet Rainer Maria Rilke. The text is linguistically accessible yet reveals some of Rilke's later themes as well as his constant struggle against the limitations of language in trying to express infinite subtleties of meaning. Visible vocabulary notes on the pages facing the text allow the student to read without constant interruptions. Two sets of questions follow the story, directed at comprehension of the narrative and at discussion of its literary aspects.

112 pp., paper

**Appleton-Century-Crofts, Inc.**

35 West 32nd Street

New York 1, N. Y.



**This  
Spring . . .**

---

**. . . A New Intermediate  
GERMAN REVIEW GRAMMAR**

**By J. ALAN PFEFFER**

**Director of Germanic Studies, University of Buffalo**

Whether your approach is audio-lingual or more traditional in nature, this new text will provide a firm foundation. Its twenty-four graded chapters include both a concise presentation of rules governing contemporary German speech (in direct relation to the principles of present-day English syntax), and a series of up-to-date, idiomatic patterns derived from German. Each chapter contains an analysis and illustration of one or more aspects of the complex of grammatical usage, and these principles are animated by means of a number of colorful, integrated mnemonic devices.

**D. C. HEATH AND COMPANY**

---

**The best in German literature**  
**simple enough for second year students**

# **DIE MITTELSTUFE**

**Harold von Hofe**

A choice of literary selections, stories and some poems, old and new; the best in German literature simple enough for second year students. A short introduction precedes each selection, places it in the context of the time in which it was written and gives a brief account of the author. The marginal vocabulary paraphrases difficult words and constructions in simpler German, thus avoiding the need for English translation. *Die Mittelstufe* is beautifully illustrated. *Ready in April.*

## **CONTENTS**

Borchert *Das Brot*; Bahr *Die schöne Frau*; Roth *Die Dame im Coupé*; Bender *Die Wölfe kommen zurück*; Grimm *Hans im Glück*; Polgar *Sein letzter Irrtum*; Hebel *Kannitverstan*; Böll *Die Postkarte*; Kästner *Ein kleiner Zwischenfall*; Kusenbergh *Meine Diebe*; Mann *Das Wunderkind*; *Lyrik.*

**HOLT, RINEHART AND WINSTON**

**383 Madison Avenue, New York 17, N. Y.**

---

